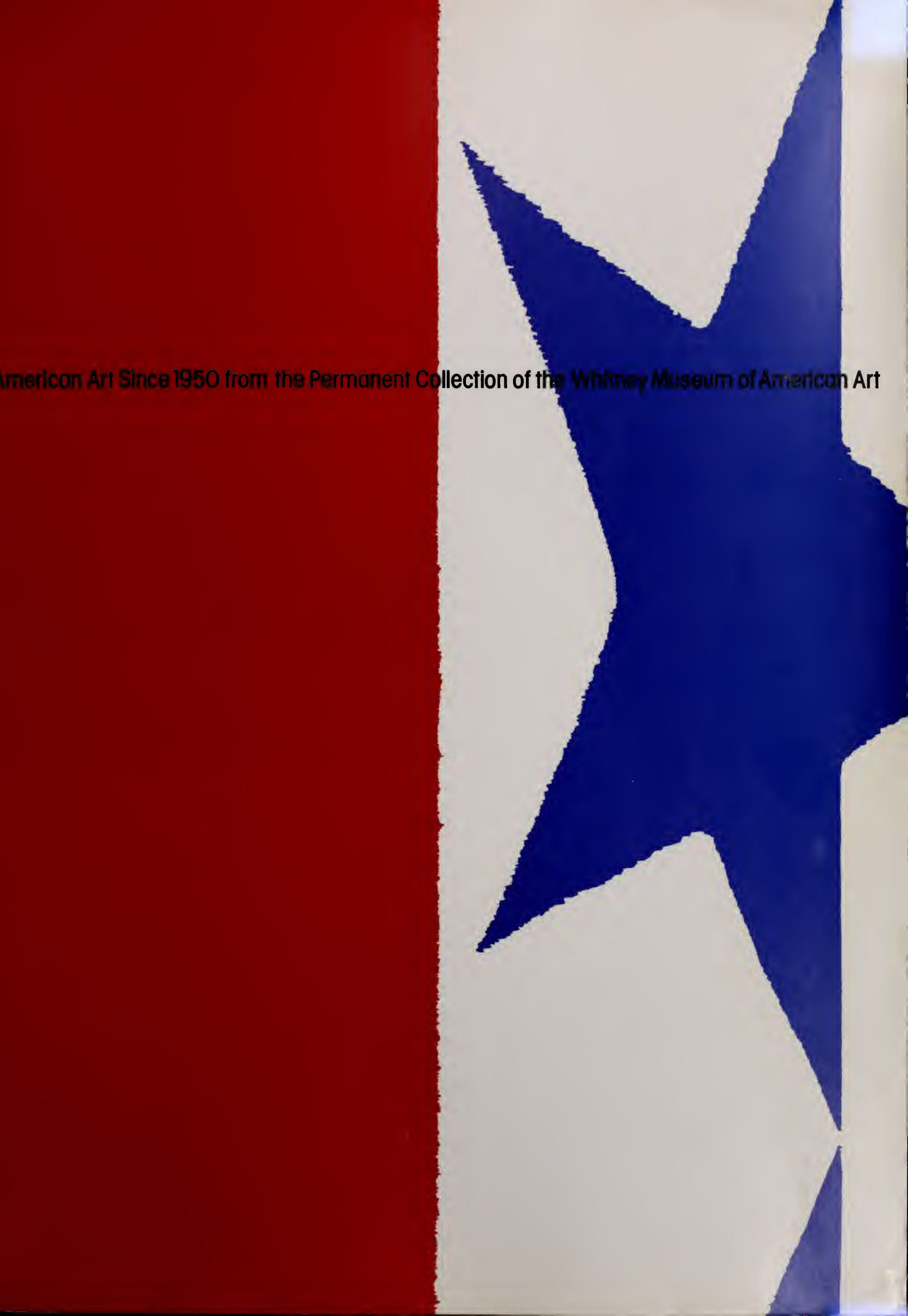


American Art Since 1950 from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art





Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/americanartsince00whit>

ホイットニー美術館展 1950年以降のアメリカ現代美術

1989年4月1日—6月18日
東京ステーションギャラリー

主催 東日本旅客鉄道株式会社
後援 外務省 文化庁 アメリカ大使館
協賛 日本航空 野村證券 山一證券 日興證券 大和證券 日本勧業角丸証券 新日本証券
協力 イセ文化基金

American Art Since 1950 from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art

April 1—June 18, 1989
Tokyo Station Gallery

Sponsored by
East Japan Railway Company

With the Support of
The Ministry of Foreign Affairs, Japan
The Agency for Cultural Affairs, Japan
The Embassy of the United States of America, in Japan

With the Co-operation of
Japan Air Lines
The Nomura Securities Co., Ltd.
Yamaichi Securities Co., Ltd.
The Nikko Securities Company, Ltd.
Daiwa Securities Co., Ltd.
The Nippon Kangyo Kakumaru Securities Co., Ltd.
New Japan Securities Co., Ltd.

With the Assistance of
Ise Cultural Foundation

This exhibition was organized by
the Whitney Museum of American Art, New York.

Acknowledgments

We would like to express our gratitude to Mr. Tom Armstrong, Director, Ms. Jennifer Russell, Associate Director, Ms. Nancy A. McGary, Administrator, Collections and Exhibitions, and other staffs of the Whitney Museum of American Art, New York.

We would like to extend our special appreciation to Ms. Susan C. Larsen, Curator, Permanent Collection, who selected the works for this exhibition and wrote the essays.

Thanks too to Mr. Shinichi Doi of The Metropolitan Museum of Art, New York, who supported this project.

N.T. & M.N.

It has been a pleasure to work for the Tokyo Station Gallery on this exhibition, which has deepened my regard and appreciation for the people and culture of Japan. Tom Armstrong, Director, of the Whitney Museum of American Art supported this project, and I am grateful for his willingness to send many of our treasured works abroad to a new international audience. I would like to thank Nancy A. McGary, Administrator, Collections and Exhibitions, who initiated our first contacts with the Tokyo Station Gallery and saw the exhibition through from its early stages to completion. The good offices of Associate Director, Jennifer Russell, were essential to the success of this project. I am also indebted to Anita Duquette, Manager, Rights and Reproductions, for help and advice and to Barbi Schechter Spieler, Associate Registrar for Traveling Exhibitions, who made sure that works of art and staff would arrive in Tokyo on time. Joe Dugan, Assistant Registrar, Permanent Collection, made arrangements for scheduling the works for the show and inspected each before travel. Alan Myers, Art Handler, Supervisor, helped to install the exhibition in Tokyo and cared for the works of art in New York and in transit.

I would like to extend my special appreciation to Susan Woods, Secretary-Assistant who wrote the essays on Jonathan Borofsky, Jim Dine and Cindy Sherman for our catalogue. The timely, cheerful and professional help of Sheila Schwarts, Editor, was essential to our completion of this catalogue.

Finally, it has been a pleasure to work with Hikonobu Ise of the Ise Cultural Foundation and Noriko Togo, who came to see us in New York and handled every detail of the exhibition and catalogue with grace and efficiency. We all wish to extend our appreciation to Miyoshi Nakayama Chief Curator of the Tokyo Station Gallery, for his enthusiasm and good nature and to Takao Nishiyama of the East Japan Railway Company, for his assistance with matters technical and economic. Thanks too to Shinichi Doi of The Metropolitan Museum of Art, New York, for his role as liaison between us and our sponsors in Japan.

S.L.



Whitney Museum of American Art, New York
Installation View of 3rd Floor
Photographed in January, 1989 by Geoffrey Clements Inc.

ごあいさつ

赤煉瓦の東京駅にギャラリーが誕生してはや一年。駅に香り高い文化の場を創造しようとした私どもの試みも、皆様の暖かいご支援によってようやく軌道に乗りつつあります。そしてこのたび、開館一周年を記念して「1950年以降のアメリカ現代美術——ホイットニー美術館展」を開催できますことは、「小さくとも本格的な美術館」でありたいと願う東京ステーションギャラリーにとってこの上ない喜びであります。

ホイットニー美術館の創設者ガートルード・ヴァンダービルト・ホイットニー夫人は、アメリカの鉄道王ヴァンダービルト家の出身であり、自らも彫刻家として活躍する一方、同時代のアメリカ人作家の良き理解者として、作品の収集と展覧会開催の援助を続けていました。ホイットニー美術館は、こうした活動の延長として、1930年に設立されたものであり、アメリカ美術を専門に扱う美術館として広く世界中の人々に親しまれています。

今回の展覧会は、このホイットニー美術館の全面的な協力のもとに企画されたものであり、1950年代の抽象表現主義にはじまり、60年代のポップ・アートやミニマリズムを経て現在に至るまでの戦後のアメリカ美術の歴史が、それぞれの時代を代表する30人の作家たちの作品によって、わかりやすく概観できるよう組み立てられたものです。ホイットニー美術館の豊富なコレクションの中から選抜されたこれらの素晴らしい作品をご鑑賞いただくことによって、アメリカ美術に対する皆様の認識が一層深まるものと確信いたします。

最後になりましたが、本展の実現に際し、深いご理解と最大限のご協力を惜しまれなかったホイットニー美術館のスタッフの方々、及び本展にご協力、ご協賛いただいた関係各位に対し深く感謝の意を表します。

1989年 4 月

東日本旅客鉄道株式会社
東京ステーションギャラリー

Foreword

One year has quickly passed since the inception of the gallery in the red brick Tokyo Station building. Our experiment in creating an area with the fragrance of high culture within the station has been going according to plan thanks to the warm support we have received from everyone. And so, on the first anniversary of Tokyo Station Gallery, which aims to be "though small, a true museum of art," we take the utmost pride in presenting the exhibition, "American Art Since 1950 from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art."

The founder of the Whitney Museum, Mrs. Gertrude Vanderbilt Whitney of the American railroad Vanderbilts, a sculptor in her own right, brought the capacity to perceive the strengths of her contemporary American artists to the task of collecting their works and giving unflagging support to exhibiting them. The Whitney Museum, established in 1930 to carry on this activity, is highly regarded throughout the world as a museum specializing in American art.

This exhibit, based on plans made with extensive cooperation from the Whitney Museum, begins with Abstract Expressionism of the 1950s, passes through Pop Art and Minimalism of the 1960s and continues with a history of post war American art right up to the present. Works of 30 artists representing the various periods have been arranged to give the viewer a clear understanding of the historical aspect. We firmly believe that your enjoyment of these outstanding works selected from among the copious collection of the Whitney Museum will lead to a much deeper appreciation of American art.

Finally, we would like to express our deep gratitude for the realization of this exhibition to the staff of the Whitney Museum who so generously gave their expertise and unlimited cooperation. We would also like to express our appreciation to the many people who have cooperated in various ways to make this exhibition possible.

April 1989

Tokyo Station Gallery
East Japan Railway Company

ごあいさつ

ホイットニー美術館は、1930年、ガートルード・ヴァンダービルト・ホイットニー夫人により設立されました。同夫人は、1907年から1942年にその生涯を終えるまで、20世紀アメリカ美術の最も重要な保護者でありました。自身も彫刻家であった夫人は今世紀初めのアメリカでは、自国の作家が世間一般から認められず支持も受けていないということに気づきました。美術館、画商、コレクターは皆、ヨーロッパの美術にばかり目をむけていたのです。ホイットニー夫人は、展覧会開催や作品購入により、アメリカ人の作家に支援の手を差しのべられると思ったのです。

1914年、ホイットニー夫人はグリニッチ・ヴィレッジにあった彼女のスタジオに隣接する西8丁目8番の赤褐色のビルを買取り、ホイットニー・スタジオという名の小さな画廊に改装し、現存するアメリカ人作家に限った展覧会を定期的に開催しはじめました。パトロンとしての活動が盛んになるにつれ、隣接する西8丁目10番と12番のビルも手に入れました。1918年には、ホイットニー・スタジオ・クラブを開き、そこで毎年開催される展覧会は、会員達に審査委員会の判断を仰ぐことなく、作品を直接一般観客に見せる貴重な機会を与えたのです。ギィー・ペーヌ・デュ・ボワ、エドワード・ホッパー、レジナルド・マーシュやジョン・スローンなど、多くの作家が最初の個展をスタジオまたはスタジオ・クラブで開いています。

1929年までに、ホイットニー夫人は500点以上の作品を収集するようになり、一般の人々がこれらの作品を見る機会をもつべきだと感じたのです。そこで夫人は自らのコレクションをメトロポリタン美術館に寄贈しようとしたのですが、その申し出が断られたため、ホイットニー美術館創設を決意しました。西8丁目の赤褐色の三つの建物が改築され、美術館として一般公開されたのは1931年の11月。初代館長には、ホイットニー・クラブの経営を担当し、夫人の活動を手伝ってきたジュリアナ・フォースが就任しました。当美術館は開館以来二度移転しましたが、まず1954年、近代美術館より寄贈された西54丁目の土地に新築したビルへ移転。またマイケル・アーヴィングを建築顧問とし、マルセル・ブロイヤー及びハミルトン・スミスにより設計されたマディソン街と75丁目の角の現在の建物に移ったのは1966年のことでした。

1961年までホイットニー美術館は、ホイットニー夫人や娘のフローラ・ホイットニー・ミラーの支援を受けた私的な組織でした。この時になって初めて、ホイットニー家以外の人々や美術顧問を理事会に迎え入れましたが、この決定こそが現在のホイットニー美術館組織のはじまりとなったのです。

1950年以後、アメリカ美術は国際的にもめざましい発展をとげましたが、批評家や作家を主な観客とした小さな個人美術館から出発したホイットニー美術館も、広く一般を対象にした一流の美術館組織へと成長しました。当美術館は、現存するアメリカ人作家の作品を収集展示するというホイットニー夫人の基本方針を守ってきました。今日、8,500点以上をコレクションとして所有し、20世紀アメリカ美術の収集としては世界で最も包括的なものとなっています。

この度、私共の素晴らしいコレクションを日本の皆様と分かちあえることは大きな喜びであります。私たちは東京ステーションギャラリー並びに東日本旅客鉄道株式会社の皆様の熱意とご助力に敬意を表するとともにご協力いただいた関係各位に対し、心より感謝申し上げます。本展の実現は、まさに皆様のご尽力の賜物でありました。

ホイットニー美術館館長
トム・アームストロング

Foreword

The Whitney Museum of American Art was founded in 1930 by Gertrude Vanderbilt Whitney, who from 1907 until her death in 1942 was the most important patron of twentieth-century American art. A sculptor herself, Mrs. Whitney realized early in the century that American artists were neither recognized nor supported by the public. Museums, dealers, and collectors focused their attention on European art. Mrs. Whitney believed she could perform a great service for American artists by exhibiting and purchasing their work.

In 1914, Mrs. Whitney bought a brownstone at 8 West Eighth Street, adjoining her Greenwich Village sculpture studio, and converted it into a small gallery known as the Whitney Studio, which featured regular exhibitions of the work of living American artists. As her activities as a patron expanded, she also acquired 10 and 12 West Eighth Street. In 1918, she established the Whitney Studio Club, where annual exhibitions gave members a rare opportunity to present their work to the public without first submitting it to a jury. Many artists had their first one-person shows at the Studio and the Studio Club, among them Guy Pène du Bois, Edward Hopper, Reginald Marsh, and John Sloan.

By 1929, Mrs. Whitney owned more than five hundred works by American artists, and she felt the public should have an opportunity to see them. She wanted to give her collection to the Metropolitan Museum of Art, but her offer was refused, and she decided to found the Whitney Museum of American Art. The Museum opened to the public in November 1931, in three remodeled brownstones on West Eighth Street, with Juliana Force, who had run the Whitney Studio Club and aided Mrs. Whitney in all her activities as a patron, as its first Director. The Museum has moved twice since it opened, in 1954 to a new building on West Fifty-fourth Street, on land donated by the Museum of Modern Art, and in 1966 to the present building on Madison Avenue at Seventy-fifth Street, designed by Marcel Breuer and Hamilton Smith, with Michael Irving as consulting architect.

The Whitney Museum remained a private institution, with only the support of Mrs. Whitney and later that of her daughter, Flora Whitney Miller, until 1961. At this time, the first people outside of the immediate family and their advisers were invited to join the Board of Trustees—a decision that marked the beginning of the current era of the Whitney Museum.

Since 1950, American art has become internationally preeminent, and the Whitney Museum has grown from a small, family-run museum with an audience of mostly critics and artists to a major public institution with a broadly based constituency. Throughout its history the Museum has maintained Mrs. Whitney's commitment to presenting and acquiring the works of living American artists. Today the Museum has more than 8,500 objects in the Permanent Collection, making it the most comprehensive collection of twentieth-century American art in the world.

It is a pleasure to be able to share our outstanding resources with the people of Japan. We are grateful for the enthusiastic assistance of our colleagues at the Tokyo Station Gallery and the East Japan Railway Company, and we appreciate the support of many organizations and companies under whose auspices this joint endeavor was made possible.

Tom Armstrong
Director
Whitney Museum of American Art

序

スーザン C.ラーセン

この度の東京ステーションギャラリーの展覧会を構成する34点は、ホイットニー美術館の所蔵品の一部であります。これら1950年から1987年に至る絵画と彫刻の作品は、1950年以降のアメリカ美術の流れが一望のもとに概観できるよう選定されています。

1950年代初期のアメリカ抽象表現主義は、この国の美術が、おそらく初めて真の意味で国際舞台に登場した時代に、アメリカの国民財産として継承されてきた伝統を確認し支持することに成功したのです。抽象表現主義は1930年代および1940年代に、20世紀初頭のヨーロッパ近代絵画に学び、アメリカインディアンの芸術や世界各地の民族文化の研究を通じ、広い意味での人類理解によって形成されました。芸術は、革新的なものでも装飾的なものでも現在の生活の反映であるだけでは充分でないと、彼らは考えていました。過去と現在を結び、人間の存在についての重要かつ抽象的な問いかけを主題とし、人間の基本的要求の中に真に位置づけられねばならないのです。このニューヨークスクールの長所と業績は、新しいスタイルを創造したり、新しい運動を始めたことではありません。芸術家が自らの人間性を直接かつ率直に表現しようとする時に、必ず直面する永遠の課題への成熟した理解に到達したことにあるのです。その結果、芸術作品に感動し知的啓発を受けること以外は求めない観客を新たに産むことになりました。

当時の最も優れた画家や批評家は、危険に進んで挑みました。作品や批評を通して個人的な不安の念や希望をさらけ出すのを厭いませんでした。抽象表現主義の絵は、誇らしげで、ゆううつで、哀調を帯び、有頂天で、荒々しく自らを主張し、個人的色彩が強く、同時にそのすべての要素をかねそなえていたのです。画家たちは、人間の営みの絶頂からどん底までをたどるという点では一定のリスクを背負っていました。従って、礼儀正しい社会や感情の世界を突然乱暴に断ち切る必要もあったのです。その結果、彼らは、私たちの国民性であるプラグマティズム、秩序やリアリズムへの好みを超越してしまったようでした。このより深く、より基本的な形態の段階や感情表現こそ、1950年代後半のアメリカ美術に対する国際的な観客を獲得したのです。

1960年代初め、抽象表現主義者が世間から完全に認知され、受け入れられるようになると、もっと若い芸術家たちは、新たな探究の道を切り開き始めました。アメリカで完全に葬り去られたことはなかった形象主義は、有力な新しい表現形式になったのです。ネオ・ダダのアッサンブラージュ、ポップ・アート、フォト・リアリズムや表現主義的なリアリズム形式は、新しい消費社会、発展成長する都市近郊の風俗文化、日常生活におけるフォトジャーナリズムや広告、テレビの役割を記録し、解説しようとしたのです。1960年代は、活発な政治活動が繰り広げられ、社会が急速に変化した時代でありました。その熱気をふくんだ雰囲気は、逆に絵画と彫刻には冷徹な形式を求める素地となったのです。例えば、大きなスケールと洗練された形のハード・エッジの抽象画や、フォルムのもつ物質的な面と概念的な面とを構成上結合させたミニマリストの彫刻などです。

振り返って見ると、60年代の様々な分化した様式や思想は、70年代を多面的な方向へと導きました。世界的規模で前衛芸術のマーケットが拡大し、絵画と彫刻に対するマスメディアの関心が増えたことにより、芸術家、評論家、画廊、美術館のつくり出す文化の存在が、かつては小さかったけれどもはっきりと見えるようになりました。多くの国で芸術家は、芸術に限界を設けること、芸術が本来もつ装飾性・娯楽性に対する要求に反対してきましたが、このことはまたマスコミの関心事となりました。コンセプチュアル・アートは、彫刻やドローイングから、ライブまたは記録されたパフォーマンス、野外で展開され創られた作品、文章の形として創られたものまでをふくみ、美術から感覚的な満足を得たいとのみ求める観客には、しばしば難解すぎました。コンセプチュアル・アートは、作品を生み出すに至った背景の思想や考え方を強調し、実際の作品そのものを軽視し、あるいはまったく無視してしまうことも多々ありました。この点は、コンテンポラリー・アートに限界を設けることを阻止し、むしろ、その反対をもたらしました。コンセプチュアル・アーティストたちは主題やその方法、伝達手段を幅広く作品にとり入れ、1970年代を通じ、画廊や美術館へとひろがっていったのです。

1960年代の後半から現在に至るこの多元的な時代になると、十九世紀及び二十世紀初頭の近代主義者にとって、あれ程重要であったアヴァン・ギャルドの概念そのものは、その切迫性と権威を失うようになりました。観客の理解がかつてなく増すに従い、社会の主流から疎外された芸術家のイメージは、文化的企業家とでもいえるようなものにとって代られました。彼らは一般社会とは別々の主体性を保ちつつも、大きな社会経済的な枠組みの中で機能するようになりました。弁証法的で、文化的にも重要な役割を果たしたアヴァン・ギャルド的近代主義者は、もはや、今世紀の初めのような形では存在しなくなったのです。自然科学と社会科学の分野でも、進歩的な変化が継続するという理念は、精神的な強制力を失い、公の議論の対象や個人的懐疑のまとなって来ました。

ポストモダニズムという言葉が文芸批評のなかに現われたのは1950年代であり、次第に美術や建築の世界にも登場してくるようになりました。1970年代後半になると建築批評の中では、デザインに歴史的要素を意識的にとり入れた建造物について述べるときに使われるようになりました。より重要なことは、ポストモダニズムの建築は抽象的なフォルムと今世紀中頃の国際様式の特色である機能主義から出発していることです。ポストモダニズムの核心は近代合理主義を否定し、フォルム上の抽象化と機能主義が本当に結びついていたのか、あるいは単に理論上のことなのか見分けるべく近代建築史を再考察することにありました。

仮に近代主義の立脚点が科学および知識の進歩、道徳や芸術の目標としての機能主義、フォルムの抽象的単位としてのブロックの存在などを、楽観的に信じることにあるならば、ポストモダニズムの要諦は、以上のような、変化は常に進歩であるという概念への問いかけにあります。歴史の継続性や伝統の存在は認めつつ、劇的かつ空想的なまでの装飾性や象徴主義を再び導入したのです。いわば無国籍的な様式を追求した近代主義に代り、ポストモダニズムの建築家や画家は、各地域や国全体に継承されている伝統を再活性化し、地方の風景気候及び芸術様式の特質を世間に知らしめました。このようにして1980年初頭には、イタリアやドイツと同様に、絵画や彫刻の分野でアメリカの伝統に基づき、ポストモダンな感性によって再生された多くの流派が出現しました。最近、これらの流派は、世界全体の注目を浴びるようになり、同様の発展を他の国でも促すようになりました。

1980年代の若いアーティストもまた、これまでのアメリカ美術を再検討しました。その多くは抽象表現主義特有の筆づかいを学んだのですが、人間の精神や意向に深い変化が起きたため、1980年代の文化的な環境や雰囲気は50年代のそれとは全く違ってきています。抽象表現主義者たちは、とりわけ公的な宗教及び政治的な組織に参加しない実存主義者の無力さに取り組み、芸術的な創造活動を通して表現された個々の人間性や考え方に心の慰めを見いだしたのでした。

さて、私たちの生きている今、若いアーティストたちはまだ自身の主体性を確立するに至れないまま、目まぐるしく変化する断片断片のイメージを見せてくれます。美術の世界に関わっている人々の間では、今や新しい時代に突入したと考える者も多いのです。もはや、近代主義につながるような古き理想は現状に適応しません。心の支えとなるような確実さ以上に多くの疑念が存在し、ユートピア的夢よりも不安の満ちている世界なのです。しかしながら、アーティストたちは、常に真摯な問題提起を続けています。彼ら自身と社会の在り方、自然環境の荒廃、多数の観客に考えを系統的に伝えるヴィジュアルな映像の使用や、フォルムの種類および性質、色と光、人間の生活におけるそれらの意味および位置などについてです。もしも美の創造と真理の洞察が、徹底的な探究精神と大いなる不安のもとに今後ともなされるならば、勇気こそありきたりの確信よりも重要であり、率直さこそ心地よいフィクションより生産的であるということを私たちは実感するでしょう。

Essay

Susan C. Larsen

The thirty-four works of art in this exhibition at the Tokyo Station Gallery represent a small portion of the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art. We have chosen this group of paintings and sculptures, spanning the years 1950 to 1987, to provide a brief overview of developments in American art since 1950.

During the early 1950s American Abstract Expressionists were able to identify and sustain the most enduring aspects of their national heritage while living, perhaps for the first time, in a truly international world of art. The Abstract Expressionists had spent their formative years in the 1930s and 1940s mastering the lessons offered by early twentieth-century European modernism and searching through the art of the American Indian and international tribal cultures for a broader understanding of mankind. They believed it was not enough for art to be innovative, decorative or a reflection of contemporary life. It must link past and present, deal with important and abstract questions of human existence, and find its true place in the hierarchy of the most basic human needs. The strength and achievement of this New York School was not in the creation of a new style or a new movement but in reaching a more mature understanding of the timeless issues that artists must face in order to speak directly and plainly of their own humanity. Their ambition created, in turn, an audience seeking emotional and intellectual illumination from works of art and unwilling to settle for anything less.

The best of our artists and critics of the time encouraged risk and were not embarrassed to reveal private fears and hopes through their art and their criticism. Abstract Expressionist painting could be exultant, melancholy, elegiac, rhapsodic, boldly assertive, and intensely private all at once. Part of the artists' risk was the pursuit of intense highs and lows of human experience. This necessitated a brusque, brave severing of polite social and emotional boundaries, which seemed to allow them to transcend our national habits of pragmatism, order, and a preference for realism. This deeper, more basic level of form and emotional expression won a truly international audience for American art in the late 1950s.

By the early 1960s, when the achievements of the Abstract Expressionists had been fully acknowledged and assimilated, younger artists were beginning to open up new avenues of exploration. Figuration, never entirely displaced in America, became potent vehicle of new forms of expression. Neo-Dada assemblage, Pop Art, Photo-Realism and expressionist forms of realism fulfilled desires for documentation and commentary on the new consumer society, the growth of suburbia, and the roles of photojournalism, advertising and television in daily life. The 1960s were years of political activism and rapid social change. The heated ambience of the society provided a context for cool forms of painting and sculpture, such as hard-edged abstract painting with its grand scale and elegant physicality, and Minimalist sculpture, which united physical and conceptual aspects of form on an architectonic scale.

In retrospect, the diverse styles and ideas of the 1960s prepared the way for the pluralist art of the 1970s. A growing worldwide market for advanced art and the increased attention to painting and sculpture in the mass media made the once-small subculture of artists, critics, galleries, and museums highly visible. Artists in many countries reacted against the commodification of art and the demands for decoration and entertainment inherent in a great deal of the media attention. Conceptual Art, which included forms of sculpture, drawing, live and recorded performances, works created in the landscape and in the form of written texts, often proved difficult for audiences seeking purely sensual gratification from art. Conceptual Art stressed the generative ideas behind a work, downplaying and sometimes all but eliminating the physical work of art itself. It disrupted, and provided a counterweight to, the commodification of contemporary art. Conceptual artists also admitted a wide range of subjects, approaches, and media into their work and then into the galleries and museums during the 1970s.

Within this pluralistic era, from the late 1960s to the present, the very concept of the *avant-garde*, so important to the art of the nineteenth century and to early twentieth-century modernists, began to lose its urgency and authority. As the audience became ever more receptive, the image of the alienated artist standing apart from the mainstream of society gave way to that of the artist as cultural entrepreneur who maintained a separate identity but functioned within the larger social and economic framework. The dialectical and culturally critical function of the modernist *avant-garde* was no longer possible in the way it had been earlier in the century. In the realm of the natural sciences and the social sciences, the ideal of continual positive and progressive change also lost something of its moral imperative and became a subject of public debate and private doubt.

The term Postmodernism appeared in literary criticism during the 1950s, and gradually found its way into art and architecture. By the late 1970s, it was used in architectural criticism to refer to buildings that incorporated self-consciously historicizing elements of design. More significantly, Postmodernist architects departed from the abstracted form and lean functionalism typical of mid-century International Style architecture. At the core of Postmodernism was a repudiation of modernist rationalism and a re-examination of the history of modern architecture to discern whether formal abstraction and functionalism were related in fact or merely in theory.

If modernism stood for a utopian belief in scientific and intellectual progress, in functionalism as a moral and artistic goal, and in the existence of elemental abstract building blocks of form, then Postmodernism severely questioned these concepts of progressive change, admitted historical memory and continuity, reintroduced ornament and symbolism, even the theatrical and the fantastic. In place of modernism's quest for an international style, Postmodernist architects and artists reinvigorated local and national traditions and celebrated the specificity of regional landscape, climate and artistic style. Thus, during the early 1980s, we have seen the rise of powerful national schools of art, such as those in Italy and Germany, based on traditional national achievements in painting and sculpture but re-cast in a Postmodern sensibility. In recent years these have commanded worldwide attention and have prompted similar developments in other countries.

Younger American artists of the 1980s have also revised aspects of previous American art, most often painterly expressionist brushwork from Abstract Expressionism, but a profound change of spirit and intention has made the cultural climate of the 1980s very different from that of the 1950s. The Abstract Expressionists grappled with, among other things, the existentialist's inability to subscribe to official systems of religious and political belief, and found solace in the voice and vision of the individual human personality expressed through artistic creation.

In our own time, younger artists present us with images of a fragmented world full of lightening-quick change, where even the identity of the individual self is beyond knowing. In the minds of many involved in the arts, we have entered a new era, where old ideals associated with modernism no longer apply and there are many more doubts than comforting certainties, more fears than utopian dreams. However, artists continue to address serious issues, those of the self and society, the plight of the natural environment, the use of visual imagery to promote systems of belief in a mass audience, the nature of form, color and light and their meaning and place in human life. If works of beauty and insight continue to be created in the presence of honest inquiry and great trepidation, we will realize that courage is more important than conventional conviction and candor more productive than pleasant fiction.

凡例
1. 本展覧会は、ホイットニー美術館の
コレクションから、スーザン・ウッズ(S.W.)
とスーザン・ラースン(S.L.)によって
精選された作品を展示する。
2. 本展覧会は、ホイットニー美術館の
コレクションから、スーザン・ウッズ(S.W.)
とスーザン・ラースン(S.L.)によって
精選された作品を展示する。
3. 本展覧会は、ホイットニー美術館の
コレクションから、スーザン・ウッズ(S.W.)
とスーザン・ラースン(S.L.)によって
精選された作品を展示する。

ハンス・ホフマン 1880-1966

1 赤紫と青

1950年
油彩・画布
121.9×147.3cm

ハンス・ホフマンが1950年に《赤紫と青》を描いた時、彼は70歳の円熟した芸術家で、今世紀の最も偉大な美術教師の一人と考えられていた。今世紀半ばには、彼はアメリカ抽象表現主義者たちに重要な影響を与えたことが認められ、彼の作品は相当なヴァイタリティーと自信を加えたように見える。《赤紫と青》の弾力ある筆法と明るい半透明の色彩は、果物や水差し、開かれた本、生気に満ちた静物のあるテーブルによって、ダイナミックで広がりのある色彩的文脈を作り上げている。この絵画は若々しい新鮮さを持ち、また実際、ホフマンの絵画新生の出発点に位置している。それは1957年のホイットニー美術館での回顧展へと至り、1958年には、彼は多量のエネルギーすべてを自分自身の芸術に捧げるために、教職を退く決心をするに至った。

ハンス・ホフマンはバヴァリア地方の小さな町に生まれ、ミュンヘンで育った。その地で視覚芸術と音楽への興味が開花した。1890年代後半にはミュンヘンで美術を学び、最新のフランス絵画に対する好奇心がつのって1904年にパリへ赴くまでは、印象派的な様式で描いていた。ホフマンは1914年までパリに滞在し、さまざまな新芸術様式が発展するのをまのあたりに見た。彼の作品にとって特に重要だったのはフォーヴの高度な彩色、殊にアンリ・マティスの作品と、ジョルジュ・ブラック、パブロ・ピカソ、ロベール・ドローネーの芸術におけるキュビズムの構造的抽象であった。

ホフマンは1915年にミュンヘンに戻り、自分の美術学校を開校した。これはアメリカを含む数カ国の若い芸術家たちの注目を集めた。インスピレーションにあふれた有能な教師としての彼の名声は、1920年代を通じて高まって行っただけで、アメリカ人の生徒たちは彼をアメリカへ連れて行こうとした。彼は1933年にバークレイのカリフォルニア大学に客員教師としてやって来て、翌年ニューヨーク市に自分の学校を開校した。

ホフマンは教育に身を捧げたので、自分自身の絵画には少ししか時間をさけなかったということがしばしば言われている。1930年代と40年代には、彼の作品の発展は遅々としていた。しかし1950年以降、彼はキュビズム的構造と鮮やかな表現主義の色彩との、更に高度な表現力ある統合を研究し、その結果、1966年に没するまで、一群の力強く美しい画面を制作し続けた。ハンス・ホフマンは、自分がアメリカのモダニストの世代を教育し、励ましたのと同じ分だけ、彼らとともに成長し、円熟したという、異例の経験をしたのである。

S.L.

Notes

Essays on the works have been provided by Susan C. Larsen (S.L.) and Susan Woods (S.W.) of Whitney Museum of American Art and translated by the Tokyo Station Gallery. The references following the data on the works denote the Whitney Museum's own accession numbers.

Hans Hofmann 1880-1966

1 Magenta and Blue

1950
Oil on canvas
121.9×147.3cm (48×58 inches)
Purchase 50.20

When Hans Hofmann painted *Magenta and Blue* in 1950, he was a mature artist of seventy, respected as one of the greatest teachers of art of this century. At mid-century, he was acknowledged as an important influence on the American Abstract Expressionists, and his work seemed to gain a great degree of vitality and confidence. The buoyant calligraphy and bright translucent colors of *Magenta and Blue* establish a dynamic spatial and coloristic context for the fruit, pitcher, open books, and table of Hofmann's animated still life. This painting has the freshness of a youthful work, and, in fact, *Magenta and Blue* stands at the beginning of the renaissance in Hofmann's painting that led to his retrospective exhibition at the Whitney Museum of American Art in 1957 and his decision to retire from teaching in 1958 in order to devote all of his considerable energies to his own art.

Hans Hofmann was born in a small Bavarian town and grew up in Munich, where his interests in the visual arts and music flourished. During the late 1890s he studied art in Munich and painted in an impressionistic style until his growing curiosity about recent French painting took him to Paris in 1904. Hofmann stayed in Paris until 1914 and witnessed a variety of new artistic styles develop. Of particular importance to his work were the high colorism of the Fauves, especially the work of Henri Matisse, and the structural abstractions of Cubism in the art of Georges Braque, Pablo Picasso, and Robert Delaunay.

Hofmann returned to Munich and opened his own art school in 1915. It attracted the attention of young artists from several countries, including the United States. As his fame as an inspired and effective teacher grew throughout the 1920s, his American students made efforts to bring him to the United States. He came to the University of California, Berkeley, as a visiting teacher in 1933 and opened his own school in New York City the following year.

It is often said that Hofmann's dedication to teaching gave him little time to devote to his own painting. In the 1930s and 1940s his work developed slowly. After 1950, however, his studied yet highly expressive synthesis of Cubist structure and vivid expressionist color resulted in a group of strong and beautiful canvases, which he continued to produce until his death in 1966. Hans Hofmann had the unusual experience of coming into his fullest artistic maturity and stature along with the generation of American modernists he had done so much to educate and encourage.

S.L.



Bibliography

Goodman, Cynthia. *Hans Hofmann* (New York: Abbeville Press, 1986).

Hofmann, Hans. *Search for the Real and Other Essays*. Edited by Sara T. Weeks and Bartlett H. Hayes, Jr. (Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1967).

Hofmann, Hans. *Hans Hofmann* (New York: Harry N. Abrams, 1964). Introduction by Sam Hunter.



凍てついた音 ナンバー 1

1951年
油彩 画布
91.4×121.9cm

抽象表現主義の画家アドルフ・ゴットリーブは、書かれた言語とグラフィック・イメージとの間の関係を追求したが、それが1940年代、および50年代初めにかけて制作された重要なピクトグラフ絵画である。その中で彼は、古代文明のさまざまな絵文字言語の要素を、人々、山、森のイメージと組み合わせ、抽象的な格子の上に配置した。彼は長い間、情熱的にこの方面を追求したが、その目的は彼自身の経験と、古代の絵画制作者のそれとの間に何らかの関係を見出すことであった。後者の持つ、自然力、あるいは自然界や霊界のリアリティー把握の方法が、彼には驚嘆すべきものに思えたのである。

ゴットリーブは、現代のアメリカで起るさまざまな出来事や、その社会習俗の記録者ではない。むしろ彼は、時間の経過に左右されない、人間の経験の不变な要素を追求する。「主観的なイメージは、私がずっと探究してきた領域です。私には外的世界、つまり目に見える自然界などどうでもよいのです。（中略）私の全作品を通じての重要なファクター、それは潜在意識でした。私が扱うのは、内的感情だからです」。

個人的な知覚や感動をもとにして作られるこの内的風景は、1950年代の初期に制作されたイマジナリー・ランドスケープとして知られる絵画連作の、中心的主題となった。この連作の最初の作品《凍てついた音 ナンバー 1》は二つのはっきり分かれた領域から成っている。広々とした地平線の下方は、生きているカリグラフィーの領域であり、荒れ狂う大気の中で、人物、木や他のしるしが、互いに干渉し合っている。白色、灰色、クリーム色から成るかなりくすんだ上部の領域は、より濃密で限定された、もう一つ別の大気となっている。温かな印象を与えるこの白の領域には、優美な5つの不完全形、すなわち、半円、卵形、不完全な円、穏やかな矩形、そして半卵形が浮かんでいる。これらはタイトルが示す通り、凍てついた音なのであろう。しかし音楽を想起させる一列の静的な序列に並べられているとはいえ、それらには音楽に生とそのエッセンスを与える、活力あふれた相互干渉は見られない。

彼と同世代の重要な抽象表現主義者たちと同様、ゴットリーブは、心の感動の状態を抽象により、示唆的で詩的な作用を持つ形へと凝縮している。このように抽象表現主義者たちは、生の逆説的で神秘的な問題に立ち向かい、そうすることによって、時間的にも、また文化的にも隔たったさまざまな人々の芸術と、彼ら自身の芸術との間に、類似性を見出したのである。 S.L.

Adolph Gottlieb
1903–1974

2

The Frozen Sounds, Number 1

1951
Oil on canvas
91.4 × 121.9cm (36 × 48 inches)
Gift of Mr. and Mrs. Samuel M. Kootz 57.3

Abstract Expressionist painter Adolph Gottlieb explored the connection between written language and graphic imagery in his important Pictograph paintings of the 1940s and early 1950s. In them, he incorporated elements of the pictographic languages of ancient cultures, along with images of people, mountains, and trees, arranged on an abstract grid. His purpose in this intense and long-term exploration was to find a connecting link between his own experiences and those of ancient picture-makers, whose grasp of elemental natural and spiritual realities seemed to him quite wondrous.

Gottlieb was not a chronicler of the events and mores of contemporary American life but a man who looked for timeless essentials of human experience. "Subjective imagery is the area which I have been exploring. I reject the outer world....the appearance of the natural world....The subconscious has been my grounding factor in all my work. I deal with inner feeling."

This inner landscape of private perception and emotion became the theme in the early 1950s for a series of paintings known as Imaginary Landscapes. *The Frozen Sounds, Number 1* (1951), with its two distinctly different zones, is the first painting of this group. Beneath the diffused horizon lies an animated zone of calligraphy in which the pictographic images of human figures, trees, and other signs interact in a richly turbulent ether. A more opaque upper zone of white, gray, and cream establishes another kind of atmosphere, more dense and definite. On this warm, white field hover five gracefully irregular forms: a half-circle, an ovoid, an imperfect circle, a serene rectangle, and a half-oval. These perhaps are the frozen sounds indicated by the title, standing as they do in a linear, static configuration suggestive of music but without the animated interaction that gives music its life and essence.

Like the other important Abstract Expressionists of his generation, Gottlieb used abstraction to condense emotional states into images whose function is suggestive and poetic. The Abstract Expressionists addressed themselves to paradoxical and mystical issues of life and in doing so found affinities between their art and the art of peoples in many distant cultures and times. S.L.



Bibliography

Alloway, Lawrence and Mary Davis MacNaughton. *Adolph Gottlieb: A Retrospective* (New York: The Arts Publisher, Inc., in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc., 1981).

Minneapolis, Walker Art Center. *Adolph Gottlieb* (exhibition catalogue), 1963. Catalogue by Martin Friedman.

New York, Whitney Museum of American Art and The Solomon R. Guggenheim Museum. *Adolph Gottlieb* (exhibition catalogue), 1968. Catalogue by Robert Doty and Diane Waldman.



1950年代、マーク・ロスコは輝く色彩の帯が広い画面を支配する絵画を制作した。それらは暖かく、輝き、美しい色調のヴァリエーションを持っている。だが、たれこめるような沈黙がこの作品に宿っている。いろいろな世代の批評家たちがロスコの絵画の情緒的な強烈さについて語り、前世紀のロマン主義的な伝統や、18世紀の至高の概念にまで結び付けてきた。美に関するロスコ自身の感覚は、不確定性や自発性の次元を含んでいた。原始や古代の芸術への称賛を示して、彼は語った。「私たちは、太古の隔世遺伝的な観念の根をこそ、その優雅な古典的ヴァージョンよりも求めるのだ」。

《無題》は縦方向の大画面絵画で、その暖かく、白っぽい黄色の地は、キャンバスの正面にすぎないのだが、その付近で浮き上がっているように見える。ロスコは、時間と空間とが静かにドラマティックに浮遊しているようなこの感じを、キャンバスを絵具でべったりと覆うのではなく、むしろそっと着色することで作り出すことができた。続く層では、それぞれが軽く触れ合っているがお互いから切り離されて存在している。そこでは彼は全体として、鑑賞者と向き合っており立っている一つのドラマティックな存在として読める形状を築き上げている。この垂直性と規模は、人間の立った姿勢と視野とに一致するよう計画されている。ロスコはこう説明した。「私が大画面絵画を描くのは、親密の状態を作り出したいからだ。大画面絵画は動かすことのできない事柄なのだ。それは人の中に引き込む」。

ロスコは知的で考え深く情緒的な人間で、自分の芸術は自らの複雑な人生経験の、情熱的で完全な表現に他ならないと信じていた。彼は1907年にロシアのドヴィンスクに生まれ、家族とともに移住したオレゴン州ポートランドで育った。イエール大学に行き、やがてニューヨーク市に移ってそこで美術を学び始めた。ロスコは広く表現主義的な様式の中で制作するリアリストとして、自らの画業を始めた。1940年代には、マックス・エルンストやニューヨークに住む他のヨーロッパ人のシュルレアリスム芸術にかかわり合いを持った。

ロスコの芸術の特殊な性格、すなわちドラマティックな統一性と神秘的で強烈な色彩は、1950年代に現われた。それは彼が、相互に作用しているが根本的には静的で、ソフトエッジの矩形という安定した形式を見出してからだった。抽象を制作しながらも、ロスコは内容や情緒的なかわり合いの重要性を論じた。形象に対する特定の関係を排除することによって、彼はもっと普遍的な問題を、鑑賞者の感情に直接語りかけることができた。彼が1943年に述べたように、「無についてのすぐれた絵画などというものはない」のだ。

ロスコの絵画は、しばらくの間静かに専念することを要求とする。というのは、黙想の後に初めて、輝く矩形はドラマティックで色鮮やかな強さを帯びるからである。これらの静かな雄弁な絵画は、ニューヨーク派のすぐれた業績の中心に位置している。大胆で自信たっぷりな、しかし極度に静かで穏やかなそれらの絵画は、忍耐強く鋭敏な鑑賞者に多くのものを与えている。

S.L.

Untitled

1953
Mixed media on canvas
269.2 × 129.2 cm (106 × 50 7/8 inches)
Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc. 85.43.2

During the 1950s, Mark Rothko created large expansive paintings dominated by glowing fields of color. They are warm, radiant, with beautiful tonal variations; yet a brooding silence inhabits this work. Several generations of critics have spoken of the emotional intensity of Rothko's paintings, linking it to the romantic tradition of the last century and even to the eighteenth-century concept of the sublime. Rothko's own sense of beauty involved the dimensions of uncertainty and spontaneity. Revealing his admiration for primitive and ancient art, he said, "we seek the primeval and atavistic roots of the idea rather than their graceful classical version."

Untitled (1953) is a large, vertically oriented painting whose warm, pale yellow ground plane seems to hover close to, but just in front of, the canvas. Rothko was able to create this feeling of quiet dramatic suspension of time and space by softly staining his canvas rather than covering it heavily with pigment. In successive layers, each loosely attached to but also existing apart from the others, he has built up a configuration which is read as a whole, as a single dramatic presence standing face-to-face with the viewer. Its verticality and scale are planned to coincide with the stance and visual field of a human being. Rothko explained, "I paint large pictures because I want to create a state of intimacy. A large picture is an immediate transaction; it takes you into it."

Rothko was an intellectual, a thoughtful and emotional man who believed that his art could be nothing less than a passionate and complete expression of his own complex experience of life. Born in 1907 in Dvinsk, Russia, he grew up in Portland, Oregon, where his family had immigrated. He went to Yale University, then moved to New York City, where he began to study art. Rothko started his career as a realist working within a broadly expressionist style. During the 1940s, he became involved with the Surrealist art of Max Ernst and other Europeans living in New York.

The special character of Rothko's art, its dramatic unity and mysterious and intense color, emerged in the 1950s after he had found a stable format of interacting but essentially static, soft-edged rectangles. Although working in abstraction, Rothko argued for the importance of content and emotional involvement. By eliminating specific references to the figure he could address more universal issues and speak directly to the viewer's emotions. As he said in 1943, "There is no such thing as a good painting about nothing."

Rothko's painting requires a commitment of a few moments of quietude, for it is only after contemplation that the glowing rectangles assume their dramatic, coloristic intensity. These silently eloquent paintings stand at the center of the achievement of the New York School. Bold and confident, yet extremely still and calm, they offer a great deal to the patient, sensitive viewer.

S.L.

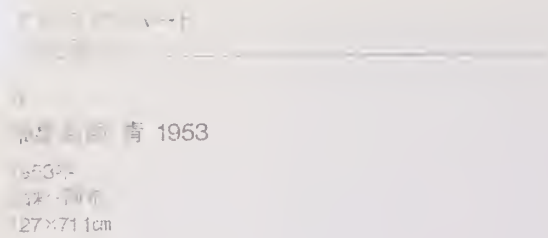
Bibliography

Ashton, Dore. *About Rothko* (New York: Oxford University Press, 1983).

Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (London: Thames and Hudson, 1975)

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum. *Mark Rothko 1903-1970: A Retrospective Exhibition* (exhibition catalogue), 1978. Catalogue by Diane Waldman.





今世紀中期のニューヨーク派の歴史の中でも、アド・ラインハートの芸術は特殊な位置を占める。ラインハートの作品は、厳格で不毛、そして妥協を許さぬ抽象作品である。それは、主題、自己の感情的表現、装飾美にはけっして譲らぬ芸術的な純粹さを、執拗に造形化しようとする彼の意志の表われである。彼の作品はしばしば単色的であるにもかかわらず、劇的であり、色彩にあふれ、アメリカ芸術における当時の勇敢かつきわめて個人的な理想主義に満ちている。

アド・ラインハートは、本名アドルフ・フレデリック・ラインハートと言い、1913年ニューヨークのバッファローに生まれた。ニューヨークのコロンビア大学に在籍していた頃には、芸術、美術史、哲学、著作、レスリング、考古学と幅広い領域に興味を持っていた。1930年代末に、彼はナショナル・アカデミー・オブ・デザインとアメリカン・アーティスト・スクールに学んだが、そこではヨーロッパ・モダニズム絵画の基本的要素、すなわちキュビズム、シュルレアリスム、新造形主義が議論され、教授されていたのであった。画家としてニューヨークで働いていた若い頃、ラインハートはステュアート・デイヴィスのアトリエの隣りにアトリエを設けたが、このデイヴィスは後に彼の友人となり、また指導者として彼に強い影響を及ぼしたアメリカ・モダニズムの画家である。

ジャクソン・ポロックやウィリアム・バジオテスのような、ラインハートと同世代の他の多くのアメリカ人画家たちが、抽象的でしかも意味ありげな構成物や、シュルレアリスムに影響された生物形態学的な抽象芸術を展開したのに対し、ラインハートは別の道をたどった。彼は色調を少しずつ変えてゆくことによって得られる、キャンヴァス上の単純な幾何学的分割に基づいた、厳しい本源的な抽象に専念したのである。

《抽象絵画 青 1953》の左右対称性は、アメリカ美術における新しい構図の理念を確立している。不規則な要素を、直観により釣り合わせることにはもはや依存しないこの作品には、制作開始時点から意図されていた内的な論理が見られる。この方法は、フランク・ステラやドナルド・ジャッド等の、後のミニマル・アーティストのそれを先取りしているが、これらの人々は、彼らの作品の秩序を予め計画してはいったものの、色彩や素材の感覚的な美に重要な役割を与えていたのである。

ラインハートはそのエッセイ、手紙、講演などで彼の反表現主義的な立場を擁護したが、この立場は彼をニューヨーク派のほとんどの芸術家やその理想から遠ざけることにもなった。とはいえ、彼の対称的な構図、明確に述べられたその構成原理、そして魅惑的な美を有する絵画は、1960年代の先鋭的画家たちやミニマル・アートの彫刻家たちに訴えるところ大なるものがあつた。彼は次の世代の芸術家たちによって、より冷やかな落ち着いたきを見せる理性的な彼らの様式の先駆者と見なされるようになった。ラインハートは1967年に突然亡くなったが、それは彼の作品がより多くの支持者を獲得し、新しい世代のアメリカの芸術家、批評家、美術館関係者たちから、高い評価を与えられた時でもあつたのである。 S.L.

Ad Reinhardt
1913–1967

4

Abstract Painting, Blue 1953

1953
Oil on canvas
127 × 71.1 cm (50 × 28 inches)
Gift of Susan Morse Hilles 74.22

The art of Ad Reinhardt occupies a special position within the history of the New York School at mid-century. Reinhardt's work is rigorous, lean, and uncompromisingly abstract. It is the result of his adherence to a vision of artistic purity uncompromised by subject matter, emotional self-expression, or decorative beauty. Though often monochromatic, his work is also dramatic, colorful, and full of the brave, highly personal idealism of that era in American art.

Ad Reinhardt was born Adolph Frederick Reinhardt in Buffalo, New York, in 1913. At Columbia University, New York, he developed a wide range of interests, including art, art history, philosophy, writing, wrestling, and archaeology. In the late 1930s, he also studied at the National Academy of Design and the American Artists' School, where basic elements of European modernist painting—Cubism, Surrealism, and Neoplasticism—were discussed and taught. As a young painter working in New York, Reinhardt had a studio adjacent to that of Stuart Davis, the American modernist painter who became a friend and influential mentor.

While many other American painters of Reinhardt's generation, such as Jackson Pollock or William Bazotes, developed abstract gestural structures or biomorphic Surrealist-inspired abstractions, Reinhardt pursued another course. He was committed to a severe, reductive abstraction based on simple geometric divisions of the canvas, achieved through closely modulated tones of color.

The bilateral symmetry of *Abstract Painting, Blue* (1953) establishes a new concept of composition in American art. No longer dependent upon the intuitive balance of irregular elements, the work has an inner logic planned at its inception. This approach anticipates that of later Minimalists such as Frank Stella and Donald Judd, who pre-planned the order of their work while allowing the sensuous beauty of color and materials to play an important role.

Reinhardt's anti-expressionist position, which he defended in his essays, letters, and lectures, set him apart from most of the artists and ideals of the New York School. However, his symmetrical compositions, clearly stated principles, and seductively beautiful paintings had great appeal for the hard-edged painters and Minimalist sculptors of the 1960s. The next generation saw him as a precursor of their own cooler, dispassionate, and rational style. Reinhardt died unexpectedly in 1967, just when his work had gained a larger audience and great esteem from a new generation of American artists, critics, and curators. S.L.

Bibliography
Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1981).
New York, Whitney Museum of American Art. *Ad Reinhardt: A Concentration of Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art* (exhibition catalogue), 1980. Catalogue by Patterson Sims.
Reinhardt, Ad. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose (New York: The Viking Press, 1975).





エルズワース・ケリー
1923—

5

大西洋

1956年
油彩・画布(2枚組)
203.2×289.6cm

1956年に《大西洋》を描いたとき、エルズワース・ケリーは8年間のパリ滞在を終え、ニューヨークに着いたばかりの若手芸術家であった。アメリカ人の画家仲間のジャスパー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグの革新的美術に刺激を受けながらも、ケリーは自分のヴィジョンが彼らとは別の美術を志向していることを知っていた。彼は鋭さと限定、卓越した形の美の簡潔さと確かさを特徴とする一種の抽象にひかれた。それはすでにパリ時代に発展させていた抽象的フォルムの諸原則に基づくものである。

エルズワース・ケリーはニューヨーク州ニューバーグのハドソン・リヴァー・タウンに生まれた。ニュージャージー州ハッケンサックで過ごした幼年時代、彼は博学で熱心なバードウォッチング愛好家の祖母から、自然を愛し、正確に観察する習慣を身につけた。1941年ブルックリンのプラット・インスティテュートに全日制の学生として登録したが、徴兵されて軍隊で偽装のグラフィックデザインの訓練を受けた。ケリーの部隊は大战中、イギリスとフランスに進行したが、彼は平和な状況で美術と建築を学ぶために再びヨーロッパを訪れようと決心した。戦後、彼はボストン美術館付属美術学校に登録し、1948年に卒業した。

その後パリに渡り、戦前の芸術家共同体の名残りを見出し、表現主義美術の新たな発展を目の当たりにした。彼はまたヨーロッパの芸術家たちと意義深い個人的交際をした。ジャン・アルプとゾフィー・トイバー・アルプとの暖かな親交に励まされて、ケリーは厳格に抑制された抽象的フォルムを追求し、また構成の過程で偶然の作用を利用することを学んだ。やがて、ケリーはパリを故郷のように感じるようになり、現実の事物を応用した革新的なレリーフ状の絵画を多数、制



作した。例えば窓の枠と形態が黒と白の抽象的構成に変形させられた作品がある。自然の現実的模倣ではないこの種の変形力のあるヴィジョンは、ケリーの成熟期の作品の基石となるものであった。

1954年、ニューヨークに戻ったケリーは、彼がアメリカを離れていた間に、アメリカ美術界に大きな変化が生じていたことを発見した。抽象表現主義は国際的に認められるところとなり、ジャスパー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグのネオ・ダダの作品は、当時の感受性と内容における重要な変化を予告していた。ケリーは続く二年間、パリで発展させていた理念を通じて制作活動を行なった。1954年、バスで家に帰る途中、彼は両手で開いた本を持っていて、街灯柱と電信柱の影が曲線状のページをどのように横切り、長方形の本を二等分しながら大胆で美しい形を作っていくかに気づいた。ケリーはその日のうちに数枚の素描を描いたが、そのうちの一点が《大西洋》の広大な押し流すカーブのための基礎となった。この初期の作品においてケリーは彼の個人的な自然体験を、大胆な断定的精神でもってキャンヴァスを占める単純化された正確なフォルムに翻訳している。 S.L.

Ellsworth Kelly

1923–

5

Atlantic

1956

Oil on canvas, two panels

203.2 × 289.6cm (80 × 114 inches) overall

Purchase 57.9

When Ellsworth Kelly painted *Atlantic* in 1956, he was a young artist newly arrived in New York after an eight-year sojourn in Paris. Although stimulated by the innovative art of his American peers Jasper Johns and Robert Rauschenberg, Kelly knew his vision would lead him to make another kind of art. He was drawn to a type of abstraction characterized by economy, sureness of edge and definition, and of great physical beauty, one based on principles of abstract form he had already evolved during his time in Paris.

Ellsworth Kelly was born in the Hudson River town of Newburgh, New York. His childhood years were spent in Hackensack, New Jersey, where his love of nature and habits of precise observation were encouraged by his grandmother, an avid and informed bird-watcher. He enrolled as a full-time student at Pratt Institute in Brooklyn in 1941, but was drafted into the Army, where he was trained in the graphic design of camouflage. Kelly's military unit went to England and France during the war, and he resolved to re-visit Europe in happier circumstances to study art and architecture. After the war, he enrolled in the School of the Museum of Fine Arts, Boston, and graduated in 1948.

Kelly then went to Paris, where he found the remnants of the prewar artistic community and witnessed the newer developments in expressionist art. He also made some important personal contacts with European artists. A warm friendship with Jean Arp and Sophie Taeuber Arp encouraged Kelly in his pursuit of rigidly disciplined abstract form and introduced him to the use of chance operations in the process of composition.

In time, Kelly felt at home in Paris and created a number of innovative paintings in relief adapted from actual objects—for example, the frame and format of a window was transformed into an abstract construction in black and white. This kind of transformative vision without actual imitation of nature would be a cornerstone of Kelly's mature work.

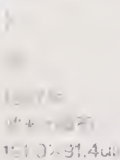
When he returned to New York in 1954, Kelly discovered that sweeping changes in American art had occurred during his absence. Abstract Expressionism had gained international recognition and the Neo-Dada constructions of Jasper Johns and Robert Rauschenberg announced important changes in current sensibility and content. Kelly spent the next two years working through ideas he had developed in Paris. In 1954, while riding home on a bus, he held an open book in his hands and noticed how the shadows of lampposts and telephone poles cut across the curved pages, making bold and beautiful configurations as they bisected the rectangles of the book. Kelly made several drawings that day, one of which became the basis for the vast and sweeping curves of *Atlantic*. In this early work, Kelly had already translated his personal visual experiences of nature into reduced, precise forms that occupied the canvas with a bold declarative spirit. S.L.

Bibliography

Coplans, John. *Ellsworth Kelly* (New York: Harry N. Abrams, 1973).

New York, The Museum of Modern Art. *Ellsworth Kelly* (exhibition catalogue), 1973. Catalogue by E.C. Goossen.

Waldman, Diane. *Ellsworth Kelly: Drawings, Collages, Prints* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1971).



同世代のアメリカの画家のなかで、抽象表現主義者ウィリアム・バジオテスは、おそらくヨーロッパのシュルレアリスム、とくにホアン・ミロの作品と最も密接な結びつきが認められる画家である。彼のキャンヴァスの濃厚な雰囲気の中に住む、浮遊し回転する生き物の形態をしたフォルムは、その起源を身近な生物学の領域にもち、その究極の目的を詩の領域にもつものである。バジオテスの作品は物静かで、非常に神秘的である。ジャクソン・ポロック、マーク・ロスコ、クリフォード・スタイルなどの他のアメリカ人画家たちが彼らの成熟した作品において偉大さと高度の劇的効果を達成したのに対し、バジオテスは植物と動物の自然のかたちに強く結びついたより親しみ易い内的領域を追求した。

ペンシルヴァニア州ピッツバーグに生まれ、工業都市レディングで育ったバジオテスは、多くの教師から彼の美術への興味を助長された。彼は1933年ニューヨークに出てナショナル・アカデミー・オブ・デザインで絵画を学んだ。ヨーロッパのモダニスト美術に対する彼の初期の興味が開花したのは1940年代である。そのとき彼と他のアメリカ人は、戦争で荒廃したヨーロッパを逃れてニューヨークにやって来た亡命者たちと出会った。彼らはアメリカの芸術家たちと、生産的で刺激的な新しい対話を生み出した。バジオテスは詩人アンドレ・ブルトンと画家マックス・エルンストを含むシュールレアリストの亡命者たちの活発なサークルに心をひかれた。彼は最初の個展を1944年、ペギー・グッゲンハイムが経営する当時有名なアート・オブ・ディス・センチュリー・ギャラリーで開いた。

彼の画歴の最初から、バジオテスは繊細で抒情的な色彩家として知られていた。彼は抽象的シュルレアリスムを深く理解し、彼個人のヴィジョンと様式に発展させ、全く新しい種の水生生物と独特の表意文字から成る地形を具体化した。

《砂》の青白い、エーテル性の大気は、水中で浮遊する感覚とゆるやかな空気の流れの中で夢想したり、飛翔する感覚をもつ一つの陽気な幻想的気分を確立している。バジオテスはこのような解釈に抵抗することはせず、自分の作品は自然の文字通り描写するというよりも、むしろ自然を喚起するつもりであると注意深く表明した。彼は彼の芸術において純粋に形態的なモチーフを拒否した。「私は自分自身を、パズルのように全体が一致する美しい形を作ろうという意味での抽象主義者だとは思っていない。私の絵画の中にあるものは、感情的掛かり合いである何かを打つように意図されている。それは単なる色彩や抽象的均衡ではなくて、人間の個性や人生すべての不可解さと関係をもつべきものである」。

《砂》と他の絵画において、この均衡の探究は物質と情緒の両面で行なわれている。それは決まった方式によってではなく、直観、情緒、確実さによって達成されている。それによってバジオテスは自然と抽象の間に、絶妙な象徴的関係を見出している。

S.L.

William Baziotes

1912–1963

6

Sand

1957

Oil on canvas

121.9 × 91.4 cm (48 × 36 inches)

Lawrence H. Bloedel Bequest 77.1.6

Within his generation of American painters, Abstract Expressionist William Baziotes had perhaps the closest and most discernible ties to European Surrealism, especially the work of Joan Miró. The floating, spinning biomorphic forms populating the dense atmospheres of his canvases have their origins in the familiar realm of biology and their ultimate destination in the realm of poetry. Baziotes' work is gentle and deeply mysterious. While other American artists, such as Jackson Pollock, Mark Rothko, and Clyfford Still, achieved grandeur and high drama in their mature work, Baziotes sought a more intimate, inward realm strongly attached to the natural forms of flora and fauna.

Born in Pittsburgh, Pennsylvania, Baziotes grew up in the industrial town of Reading, where many of his teachers encouraged his interest in art. He came to New York City in 1933 to study painting at the National Academy of Design. His nascent interest in European modernist art blossomed in the 1940s, when he and other Americans met the émigrés who arrived in New York from wartorn Europe and created a productive and exciting new dialogue with their American counterparts. Baziotes was drawn into a lively circle of émigré Surrealists that included the poet André Breton and the artist Max Ernst. He had his first one-artist show in 1944 at the influential Art of This Century gallery run by Peggy Guggenheim.

From the outset of his career, Baziotes was known as a subtle and lyrical colorist, an artist whose grasp of abstract Surrealism was profound enough to evolve into a personal vision and style that incorporated an entirely new species of neo-aquatic creatures and a uniquely ideographic geography.

The pale, ethereal atmosphere of *Sand* (1957) establishes a mood of playful reverie with sensations of floating in water, dreaming or soaring in gentle currents of air. Baziotes did not resist such interpretations but was careful to state that his work was meant to be evocative rather than literally descriptive of nature. He rejected purely formal motives in his art: "I do not consider myself an abstractionist in the sense that I'm trying to create beautiful forms that fit together like a puzzle. The things in my paintings are intended to strike something that is an emotional involvement that has to do with the human personality and all the mysteries of life, not simply colors or abstract balance."

In *Sand* and in other paintings, this search for balance is both physical and emotional. It is achieved not by formula but by intuition, emotion, and the sureness with which Baziotes found an exquisite symbiotic relationship between nature and abstraction.

S.L.

Bibliography

Chicago, Richard L. Feigen & Company. *William Baziotes: A Commemorative Exhibition* (exhibition catalogue), 1987.

Newport Beach, California, Newport Harbor Art Museum. *William Baziotes: A Retrospective Exhibition* (exhibition catalogue), 1978. Essays by Barbara Cavaliere and Mona Hadler.

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum. *William Baziotes: A Memorial Exhibition* (exhibition catalogue), 1965. Catalogue by Lawrence Alloway.



2000/10/10

景色を見つめる少女

1957年
油・画布
149.9×153.4cm

リチャード・ディーベンコーンの経歴は長く、多彩で、卓越している。1922年、オレゴン州ポートランドに生まれ、サンフランシスコに育って1940年代末には芸術家としての早い成熟期を迎えた。その頃、抽象表現主義の芸術家マーク・ロスコとクリフォード・スティルの存在は、サンフランシスコ湾地域に抽象・具象の表現主義の強力な一派を形成する一助となった。ディーベンコーンのかつての具象的な作品は、見慣れたアメリカの生活が抽象に——表情豊かな筆法と強い情動のレンズを通して見た広大な風景を示す、空間に——道を譲った時、なまの強烈さを得た。

1950年代初頭を通じ、ディーベンコーンが抽象表現主義一般のヴォキャブラリーの中に自身の明瞭な声を採り入れた時、これらの絵画の色彩は一層明るくなり、更に詩的に雄弁になった。それは光に満ちた広がりと感覚的な気候のアメリカ西海岸について語る声だった。ディーベンコーンの抽象絵画は、西海岸の環境の視覚的データを実際に再現することなく、一連の身体的感覚を生じさせた。

1950年代中葉 カリフォルニア州バークレイに住んでいる時、ディーベンコーンは静かな、演劇的に構成された家庭内の空間を描いた一群の絵画を制作し始めた。彼の抽象絵画のみずみずしい色彩と力強い筆法は、この新しい具象的作品によく合っていた。《景色を見つめる少女》は、ディーベンコーンの経歴の中でも重要で革新的なこの時期に制作された。大きな窓のある部屋の中でひとりぼっちの若い女が、強い明暗で作られた対角面を眺めて黙想している。それは建物の強い垂直線と矩形のキャンヴァスによって焦点を合わせられた無限の風景である。演劇的に抽象化されたアンリ・マティスの室内画に対するディーベンコーンの称賛は、《景色を見つめる少女》においても明らかである。私たちの瞑想を誘うのは一枚の絵画なのだ。抽象的にも写実的にもそれは見かけの細部よりもむしろ自然の官能性に言及している。

ディーベンコーンの作品は1960年代後期に再び変化することになる。当時彼は純粋な抽象に立ち戻り、南カリフォルニアに転居した後、オーシャン・パークとまとめて命名された一群の美しい絵画を制作し始めた。彼の経歴と作品の本体は様式や芸術運動の狭い限定を超えたものである。モダニストの伝統の中で制作しながらも、ディーベンコーンは抽象から具象へ、そして再び抽象へと移行することに自身の芸術的アイデンティティーを確信していたのだ。 S.L.

7

Girl Looking at Landscape

1957
Oil on canvas
149.9×153.4 cm (59×60 3/8 inches)
Gift of Mr. and Mrs. Alan H. Temple 61.49

The career of Richard Diebenkorn has been a long, varied, and distinguished one. Born in Portland, Oregon, in 1922, he was raised in San Francisco and came into his early maturity as an artist in the late 1940s. In those years, the presence of the Abstract Expressionist artists Mark Rothko and Clyfford Still helped form a strong school of abstract and figurative expressionist art in the San Francisco Bay Area. Diebenkorn's once figurative work gained a stark intensity as familiar scenes of American life gave way to abstraction—to expressive calligraphy and broad planes of space suggestive of vast landscapes viewed through the lens of strong emotions.

Through the early 1950s, these paintings grew warmer in color, more lyrical and eloquent, as Diebenkorn found his own distinct voice within the more general vocabulary of Abstract Expressionism. It was a voice which spoke of the West Coast of the United States, with its light-filled expanses and sensuous climate. Diebenkorn's abstract paintings brought forth a range of physical sensations without actually rendering the visual data of his West Coast environment.

In the mid-1950s, while living in Berkeley, California, Diebenkorn began a group of paintings in quiet, dramatically composed domestic spaces. The lush color and strong calligraphy of his abstract paintings served him well in these new figurative works. *Girl Looking at Landscape* (1957) was created during this important and innovative period in Diebenkorn's career. Alone in a room with large windows, the young woman contemplates a vista of diagonal planes established by strong lights and darks. It is a boundless landscape held in focus by the strong vertical lines of the architecture and the rectangular canvas. Diebenkorn's admiration for the dramatically abstracted interiors of Henri Matisse is also evident in *Girl Looking at Landscape*. It is a painting which invites our contemplation. Both abstract and realistic, it refers to the sensuality of nature rather than to its visual details.

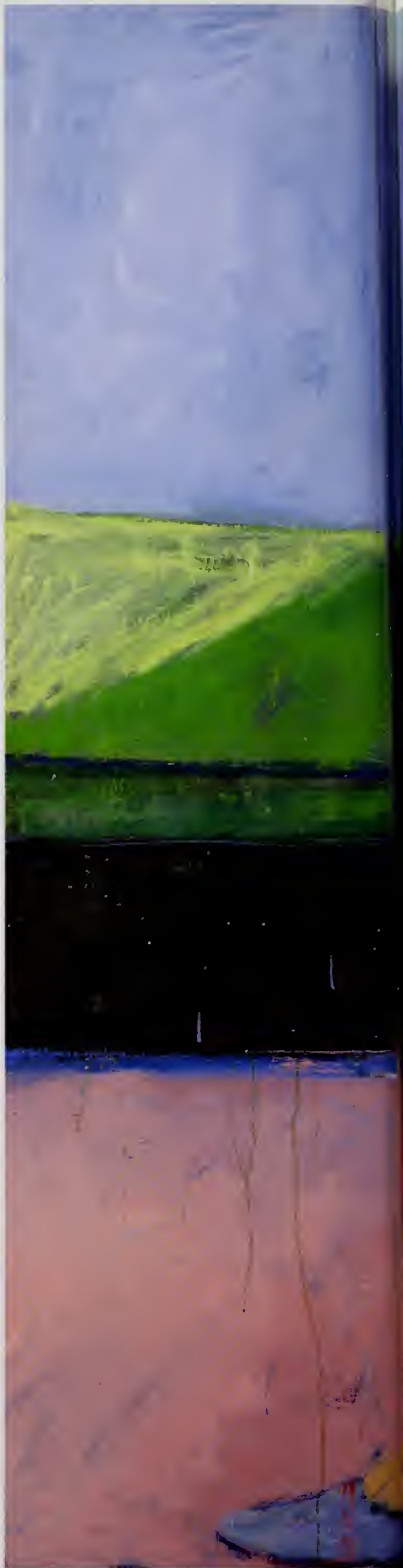
Diebenkorn's work would change again in the late 1960s, when he returned to pure abstraction and began the beautiful group of paintings collectively titled Ocean Park, made after he moved to Southern California. His is a career and a body of work that transcends the narrow confines of style and movements. While working within the modernist tradition, Diebenkorn has been sure enough of his own artistic identity to move from abstraction to figuration and back again. S.L.

Bibliography

Buffalo, New York, Albright-Knox Art Gallery. *Richard Diebenkorn: Painting and Drawings 1943-1976* (exhibition catalogue), 1976. Texts by Robert T. Buck, Jr., Linda L. Cathcart, Gerald Nordlund, and Maurice Tuchman.

New York, The Museum of Modern Art. *The Drawings of Richard Diebenkorn* (exhibition catalogue), 1988. Catalogue by John Elderfield.

Nordlund, Gerald. *Richard Diebenkorn* (New York: Rizzoli International Publications, 1987).





Dahlia

1959
Oil on canvas
208.3 × 170.2 cm (82 × 67 inches)

Purchase, with funds from an anonymous group of friends of the Whitney Museum of American Art 66.90

Franz Kline was born in the Pennsylvania town of Wilkes-Barre. A talented art student, he graduated from the School of the Museum of Fine Arts, Boston, in 1935. He moved to New York City in 1938, just as painters of his generation were experimenting with European abstract and Surrealist styles, efforts which would culminate in the late 1940s in what came to be called the New York School.

The Abstract Expressionist paintings of Kline are often compared to the works of Chinese Zen calligraphers of the Song Dynasty and to the dynamic scholar-painters of Japan during the Muromachi Period. Yet Kline's work reveals many differences of style, technique, and intention. Unlike the Zen painters, Kline inherited an artistic culture firmly based on American realist traditions. Moreover, he did not attempt to fuse writing and painting. There are no hidden verbal messages or ideographic signs in his abstract paintings. He did often translate a visual impression from nature into an abstract configuration, trying to bring forth the dynamic character of an object or a place without reproducing its complete outward form.

There are ways, however, in which Kline's powerful configurations do have affinities with older Asian traditions of the scholar-painters and calligraphers. Kline's work always has a brusque, unforced vitality. He abhorred contrived elegance, rejected facile calligraphy and prettiness, and endeavored to preserve an honesty and a modesty in his brushstroke. This is reminiscent of the aesthetics of the scholar-painters, who prized raw honesty over facile technique and whose cruder monochromatic but profound paintings ranked above the colorful and cultivated art of the court painter.

Kline's major breakthrough as a painter occurred in the years 1947 to 1950. He created a group of thick, black linear paintings on paper and adapted their general configurations to the much larger scale of his canvases. These new paintings seemed to be made of huge, confident gestures that marked, divided, and dominated the ground plane of the canvas. In truth, the large gestural strokes were often made of several brushstrokes fused together by the energy and urgency of Kline's manner of working. Black figure and white ground are locked.

By the late 1950s, in a painting such as *Dahlia* (1959), Kline's bold, jagged configurations remain preeminent but admit the more complex counterpoint of bright, sensuous color. *Dahlia* suggests a flower in all of its summer brilliance; yet the painting offers a flourish of color—blue, mauve, red-orange—in the context of a raw, emotionally charged, dark calligraphy. Abundant physical beauty is found amidst the darker, powerfully irregular structures of Kline's art.

S.L.

Bibliography

Cincinnati Art Museum. *The Vital Gesture: Franz Kline* (exhibition catalogue), 1985. Catalogue by Harry F. Gaugh.

Dawson, Fielding. *An Emotional Memoir of Franz Kline*. (New York: Pantheon Books, 1967).

New York, Whitney Museum of American Art. *Franz Kline 1910-1962* (exhibition catalogue), 1968. Catalogue by John Gordon.

フランソ・クラインはペンシルヴェニア州ウィルクスバリ市に生まれた。1935年、彼は才能ある美術の学生としてボストン美術館付属美術学校を卒業した。彼がニューヨークに移った1938年は、ちょうど彼の世代の画家たちがヨーロッパの抽象及びシュルレアリスムのスタイルでもって、さまざまな努力を試みている時期であった。その試みは1940年代末に最高潮に達し、ニューヨーク派と呼ばれるようになった。

クラインの抽象表現主義絵画は、しばしば中国宋時代の禅宗の書家の作品や、日本の室町時代のダイナミックな文人画家の作品と比較される。しかしながらクラインの作品は様式、技術、意図の上で明らかに多くの相違点がある。禅宗の画家と違って、クラインはアメリカのリアリストの伝統に確固たる基盤をもつ芸術文化を受け継いでいる。さらに彼は書と絵画を融合させようとは試みなかった。彼の抽象絵画の中には、隠されたことばのメッセージや表意文字による合図はない。彼はしばしばある物体やある場所を、その完全な外形を再現することなく、そのダイナミックな性格を産み出そうと努めながら、一つの視覚的印象を自然から抽象的形態へと移し変えている。

しかしながらいくつかの方法において、クラインの力強い形態は古い時代のアジアの文人画家と書家の伝統との類似点をもっている。クラインの作品は常にぶっきらぼうで、自発的な力を有している。彼は人為的な優美さを嫌悪し、軽便な筆法と小ざれいさを拒否し、筆づかいのなかに正直さと謙虚さを維持することに努めた。これは流暢な技術よりも正直さを尊び、無彩色だが深味のある絵画を、宮廷画家の色彩豊かな洗練された美術よりも上位に位置づける文人画家の審美学を思い出させる。

クラインが画家として大きな躍進を見せたのは1947–1950年である。彼は紙の上に太い黒い線を引いた一群の絵画を制作し、その全体の形をより大きなキャンヴァスに応用した。これらの新しい絵画はキャンヴァスの平面に印をつけ、分割し、支配する大きな、自信に満ちた身ぶりからできているように見えた。実際、大きな動きの塗りは、しばしばクラインの制作方法がもつエネルギーと緊急性によって混合されたいくつかの筆づかいからできている。

1950年代末までに《ダリア》のような絵画において、クラインの大胆でぎざぎざした形は優位を占めてはいるが、明るく官能的な色の、より複雑な対位法を容認している。《ダリア》は夏の輝きをいっぱいに受けた花を暗示している。しかしながらその絵画は、生の、情緒を盛込まれた暗い書法のコンテキストの中で、青、モーヴ、赤、オレンジの華やかな色彩を提供する。豊かな物質的美がクラインの暗く、大いに不規則な構造の中に見出せる。

S.L.



Dunes and Sea II

1960
Oil on canvas
132.1 × 182.9 cm (52 × 72 inches)

Promised 50th Anniversary Gift of Sally Avery P.14.80

In a century characterized by competing ideologies and rapid changes in American art, Milton Avery spent a lifetime creating splendidly lyrical landscapes and intimate, tender figurative paintings. Born in Sand Bank, New York, Avery grew up in Connecticut. As a young man, he studied lettering and drawing at the Connecticut League of Art Students. Following the death of his father in 1905, he was obliged to support several members of his family and worked nights in order to study during the day. In 1918, he transferred to the School of the Art Society of Hartford, Connecticut, where he found greater stimulation and recognition for his work.

Avery moved to New York City in 1925, attended classes at the Art Students League and soon married. His wife, Sally, was an illustrator, and her work supported them both for many years. Avery's paintings of the 1930s of figures in urban settings and at the beach are realized in a strongly outlined, flattened style. His radical abbreviation of form revealed his knowledge of early twentieth-century European and American abstraction, but he remained committed to recognizable imagery throughout his career.

The most remarkable element in Avery's art, and one which influenced many of his contemporaries, was his extraordinary sensitivity to color, particularly the expressive properties of tones and subtle variations of intensities and values. The range of his palette seemed limitless. His work was not just full of vivid or highly saturated colors, but was characterized by passages of softly brushed, translucent washes of pigment deftly juxtaposed for maximum chromatic and expressive impact.

Avery's development as an artist seemed to follow his own timetable as he patiently explored and intensified the essential elements of his style. He and his wife had many friends among the younger painters of the New York School, including Adolph Gottlieb, Barnett Newman, and Mark Rothko. Many of these painters and others acknowledged the influence of Avery's subtle, profoundly beautiful handling of color and his ability to incorporate structural aspects of abstract form while working with the human figure and the landscape.

Dunes and Sea II (1960) was painted in Avery's seventy-fifth year. It is full of the grace and confidence of a senior painter sure of his style and his means. Avery painted a sketch for this work during a summer spent in Provincetown on the Atlantic coast. When he made the final composition in oil in his New York studio, he transposed some of the colors. Along the edge, where sand and sea meet, he placed a calligraphic strip of earthy green to define the fertile point of contact. The broad expansive planes of *Dunes and Sea II*, with its energetic curvilinear waves and calm horizontal lines of clouds, establish Avery's vision of nature in all its dynamic and timeless reciprocity.

S.L.

Bibliography

New York, Whitney Museum of American Art. *Milton Avery* (exhibition catalogue), 1982. Catalogue by Barbara Haskell.

Washington, D.C., National Collection of Fine Arts. *Milton Avery* (exhibition catalogue), 1969. Introduction by Adelyn D. Breeskin.

Grad, Bonnie Lee. *Milton Avery* (Royal Oak, Michigan: Strathcona Publishing Co., 1981).



イデオロギーと急速な変化とを競うことが特徴となっていたアメリカ美術の一世紀の中で、ミルトン・エイヴリーは、すばらしく抒情的な風景画と親密で穏やかな人物画を作り出すことに生涯を費やした。ニューヨーク州サンド・バンクに生まれたエイヴリーは、コネティカット州で育った。若い頃にはコネティカット芸術学生連盟でレタリングと素描を学んだ。1905年の父の死により、彼は家族の幾人かを養わねばならなくなり、昼間勉強するために夜は働いた。1918年、コネティカット州ハートフォードの芸術協会学校に転校し、そこで自分の仕事に対して一層の刺激と認知を得た。

エイヴリーは1925年にニューヨーク市に移り、アート・ステューデント・リーグで講義を受け、まもなく結婚した。妻のサリーはイラストレーターで、彼女の仕事は長年にわたり両者を支えた。1930年代にエイヴリーが描いた都会や海浜の中の人物画は、強い輪郭線と平板な様式で描かれている。形態のラディカルな省略は、彼が20世紀初頭のヨーロッパとアメリカの抽象芸術について知識の深かったことを明らかにしているが、彼自身は画業全体を通してずっと特徴ある画像を描き続けた。

エイヴリーの芸術の中で最も顕著な要素であり、また多くの同時代人に影響を与えた要素は、色彩に対する並はずれた感受性、特に色調の表情豊かな特性や、彩度と明度の微妙なヴァリエーションにあった。彼のパレットには限界がないように見えた。彼の作品は単に生き生きとした、あるいは鮮やかな色彩で満たされていただけでなく、半透明の絵具を軽く塗った細部が、最大限の色彩的表現的衝撃力と巧みに並んでその特徴をなしていた。

エイヴリーが自分の様式の根本的な要素を忍耐強く展開し強化していた時、一芸術家としての彼の進歩は自分自身のタイムテーブルに従っているように見える。彼と妻は、アドルフ・ゴットリーブ、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコを含め、ニューヨーク派の若い画家たちの中に多くの友人を持っていた。彼らや他の大勢の画家たちは、エイヴリーの微妙で深く美しい色彩の扱い方の影響力と、人物や風景を描いているのに抽象的な形態の構造的な面を具現化できる彼の能力と影響力とを認めていた。

《砂丘と海 II》は、エイヴリーが75歳の時に描かれた。この絵は自分の様式と手段を確信している年長の画家の、気品と自信に満ちている。エイヴリーは大西洋岸のプロヴィンスタウンでひと夏を過ごす間に、この作品のスケッチを描いた。ニューヨークのアトリエで最終的な構図を油彩で描いた時に、色を幾らか置き換えた。砂と海が出会う境界線に沿って、彼は肥沃な接点を明示するために、素朴な緑の筆跡の帯を置いた。《砂丘と海 II》のはるかに広がる平面は、エネルギーに曲線を描く波と穏やかな水平線の雲といった、ダイナミックで時間性のない相互関係全体で、エイヴリーの自然観を証明している。

S.L.



無題 (ブルーム・ストリートのトラック)

1963年
油彩・画布
182.9×182.9cm

ジェームズ・ローゼンクイストは、20世紀後半のアメリカの風景に蔓延した消費物資や広告板の画面にそのまなざしと感情を集中させてきた。この見慣れた世界に新しい秩序をもたらすために、彼は分裂と多視点を用いる。ローゼンクイストは、私たちの眼の前を通りすぎてゆく商品やサービスのパレードによって与えられる物理的な現実と感情的な評価とを、絶えず疑問視している。

ローゼンクイストの作品における独断的な規模、厚かましいほどの色彩、商業的テクニックは、慎重に選んだ結果なのだ——広告美術の無作法だが緻密なしきたりを借用し、芸術のもっと伝統的なしきたりを放棄するための。しかしながら、彼の概念上の目的は、自由に借用し、並列するが、それぞれの物を新たな眼で見ることにこだわる芸術家のものである。

1933年にノース・ダコタ州で生まれたローゼンクイストは、ミネソタ州、オハイオ州の幾つかの小さな町で育った。1944年にはミネアポリス・インスティテュート・オブ・アーツの奨学金を得た。彼はミネソタ大学でも絵画を学び、広告看板会社で広告看板を描いて生活費の足しにした。

ローゼンクイストは1955年、芸術学生アート・ステューデント・リーグの奨学金を得てニューヨーク市にやって来た。そこで彼は一連の抽象絵画制作に乗り出した。彼はまた、ニューヨーク最大の屋外広告会社の広告板描きとしてパートタイムの仕事にも戻り、タイムズ・スクエアの大きかりで複雑な看板のように、最も難しくて傑出した仕事を与えられた。彼は、看板描きとして用いた巨大なサイズとドラマティックな表現を幾つか、キャンヴァスの抽象的な空間に取り入れた。商業美術の簡略化されたリアリズムの様式が、究極的には非現実性をもたらすことを、ローゼンクイストは完全に理解していた。彼の熟練した腕によって並列したものは、商業広告の一見受動的で平凡な世界の中に、新しいレベルの内容を現わした。

1963年にニューヨークのグリーン・ギャラリーで行なわれたローゼンクイストの初めての個展は、好評を博し、いわばポップ・アートの到来と、アンディ・ウォーホールやロイ・リキテンスタインのような人々を取り巻く公衆の商業的興味とに至って大入満員を果たした。1963年の《無題(ブルーム・ストリートのトラック)》は、一芸術家としてのローゼンクイストの発展の中でも、この重要な時期の初期作品である。ありふれたアメリカ製トラックの画面は、三つの主要な部分に切られている。第一に、様式化された反射光のある赤いトラックの、完全に彩色された上半分。第二に、この画面のもっと薄い影像。これは4色印刷のプロセスの一段階に似ている。最後に、トラックのフードに付けられた小さなキャンヴァス、すなわち画中画である。

ブルーム・ストリートは、1960年代初めには芸術家たちが住んでいた、マンハッタン・ダウンタウンの一地区である。トラックを、ローゼンクイスト自身の物理的環境の中に置き、またアメリカ美術のエキサイティングな変化の場に置いたこの作品のサブタイトルは、おそらく親愛の情のこもった呼称なのだろう。彼の作品が導き出したように、慎重に考え抜かれた作品の構造は、現代アメリカ人の生活を反映し、左右する公共の画像の形態をますますドラマティックに挑発的に探索するのを支援してきたのだ。 S.L.

James Rosenquist
1933—

10

Untitled (Broome Street Truck)

1963
Oil on canvas
182.9×182.9cm (72×72 inches)
Purchase 64.20

James Rosenquist has focused his eyes and his feelings on the flood of consumer goods and billboard images spread across the landscape of late twentieth-century America. He employs fragmentation and multiple points of view to bring this familiar world into new alignment. Rosenquist is a restless questioner of the physical realities and emotional values purveyed by the parade of goods and services passing before our eyes.

The assertive scale, brash color, and commercial techniques in Rosenquist's work are the result of deliberate choices—to adopt the impolite yet subtle conventions of advertising art and discard the more traditional conventions of fine art. His conceptual program, however, is that of the artist who feels free to borrow, to juxtapose, but is insistent upon seeing each thing anew.

Born in North Dakota in 1933, Rosenquist grew up in several small cities of Minnesota and Ohio. In 1944, he won a scholarship to study at the Minneapolis Institute of Arts. He also studied painting at the University of Minnesota and helped support himself by painting billboards for a professional sign painting firm.

Rosenquist came to New York City in 1955 on a scholarship to the Arts Students League. There he embarked on a series of abstract paintings. He also returned to part-time employment as painter of billboards for the largest outdoor advertising firm in New York and was given the most difficult and prominent assignments, such as an ambitious and complex sign for Times Square. He began to insert some of the overscale and dramatic imagery he had employed as a sign painter into the abstract space of his canvases. The ultimate unreality of the abbreviated realist style of commercial art was something Rosenquist understood completely. His masterful juxtapositions exposed a new level of content in the seemingly passive and banal world of the commercial ad.

Rosenquist's first one-artist show in 1963 at the Green Gallery in New York was a critical success and a sell-out, coming as it did at the advent of Pop Art and the public and commercial interest surrounding figures such as Andy Warhol and Roy Lichtenstein. *Untitled (Broome Street Truck)* of 1963 is an early work from this important moment in Rosenquist's development as an artist. The image of a common American truck is cut into three main parts: one, the fully colored upper half of the red truck with its stylized reflections; another, a paler shadow of the image, which now resembles a single run within the four-color printing process; finally, the small canvas attached to the hood of the truck, a painting within a painting.

Broome Street was one of the areas in downtown Manhattan where artists were settling in the early 1960s. The subtitle of this work is perhaps an affectionate designation, placing the truck within Rosenquist's own physical environment and at the site of an exciting change in American art. As his work has evolved, its studied and deliberate structure has sustained his ever more dramatic and provocative probing of forms of public imagery that reflect and condition of contemporary American life. S.L.

Bibliography

Goldman, Judith. *James Rosenquist* (New York: Viking Penguin, 1985).

New York, Whitney Museum of American Art. *James Rosenquist* (exhibition catalogue), 1972. Catalogue by Marcia Tucker.

Rosenquist, James. *Drawings While Waiting for an Idea* (New York: Lapp Princess Press, c.1979).









フェアフィールド・ポーターの静かに展開する絵画は、メイン州の海岸の暖かい夏の日々と、家族や友人と過ごすつろいだ午後の深くうちつけた喜びを呼び起こす。画家が住み、描き出す形式ばらない世界は、絵画自体と同じくらい注意深く配列され観察され、調節された。

ハーヴァード大学と、後にはニューヨークのアート・ステューデント・リーグの学生として、ポーターは、パリの目抜き通りや公園やカフェあるいは海辺のリゾート地といった大衆的な場でのアクティブな社会生活に重きを置いたフランス印象派の描く都会の中流階級の世界を研究し、称賛した。しかし、そのうちにポーターは、一層静かな家庭的な情景を描く世紀の変わり目のピエール・ボナールやエドゥアール・ヴューヤールを称賛するようになる。彼らの描く静謐な光に満ちた室内は、気苦勞のないとは言えないまでも満ち足りた日常の楽しみの世界を含んでいた。それらの家庭的な情景の中では、家は世間の嵐と興奮を避ける港として現われている。その世間の領域を、印象派の画家たちはそれほど魅惑的に美しい形態で表現したのだが。

フェアフィールド・ポーター自身の生活は、彼の芸術にあった情緒的な傾向を多分に持っていた。季節の変化や子供たちの成長の連続性とゆっくりしたペースの発展を楽しむ家庭的な人間である彼は、ウィレム・デ・クーニングやマーク・ロスコのような抽象表現主義者たちと同時代人であった。ポーターの芸術は異なった性格を持ち、アメリカ19世紀のリアリズムと彼自身の思索的な人生観とに基づいているように見えるが、彼の作品は同僚たちに称賛され、デ・クーニングは最も頼もしい友人のひとりでありまた雄弁な擁護者のひとりでもあった。

《ポーチ》は画家の家族の幾人か——妻、息子、孫たち——をまとめて描いた絵画である。彼らは、森を見晴らす大きなスクリーン窓のあるポーターのアトリエの美しい環境を共有しているとはいえ、それぞれが個々の想いにふけっている。ポーターは、自分の愛する人々がそれぞれに独得の性格と関心を持っているかに気づいており、それを彼らの姿勢や表情に具体化させている。親密な世界に対する静かで注意深い探索は、彼の有名なみずみずしい、みことな観察による風景と同様、家庭生活への心理的な洞察を促した。

S.L.

The quietly expansive paintings of Fairfield Porter evoke warm summer days on the coast of Maine and the profound and familiar pleasures of casual afternoons with family and friends. The informal world the painter inhabited and described was as carefully arranged, observed, and modulated as the paintings themselves.

As a student at Harvard University and later at the Art Students League in New York, Porter studied and admired the urbane, middle-class world of the French Impressionists, with its emphasis on the active social life of public places, the boulevards, parks, and cafés of Paris and coastal resorts. In time, however, Porter also grew to admire the quieter domestic scenes of turn-of-the-century painters Pierre Bonnard and Edouard Vuillard, whose calm, light-filled interiors embraced a contented if not care-free world of everyday pleasures. In these domestic scenes, the home appears as a haven from the turbulence and excitement of the public realm, which the Impressionists had clothed in such ravishingly beautiful form.

Fairfield Porter's own life had much of the emotional tenor of his art. A family man who enjoyed the continuity and slower evolutionary pace of changing seasons and growing children, he was a contemporary of the Abstract Expressionists such as Willem de Kooning and Mark Rothko. Although Porter's art had a different character and seemed to be based upon American nineteenth-century realism and his own contemplative view of life, his work was admired by his peers and de Kooning was one of Porter's most supportive friends and vocal advocates.

The Screen Porch (1964) is a painting which brings together several members of the artist's family—his wife, son, and grandchildren. Although they share the lovely environment of Porter's studio, with its large screened windows overlooking a forest, each is lost in a private state of reverie. Porter notices how each of his loved ones has a unique character and concerns, which he embodies in their postures and expressions. His quiet, careful probing of his intimate world yielded psychological insight into family life no less than the lush, beautifully observed landscapes for which he is known. S.L.

Bibliography

Boston, Museum of Fine Arts. *Fairfield Porter (1907-1975): Realist Painter in an Age of Abstraction* (exhibition catalogue), 1982. Essays by John Ashbery and Kenworth Moffett.

Lundman, Joan. *Fairfield Porter: A Catalogue Raisonné of His Prints* (Westbury, New York: Highland House Publishing, 1981).

Porter, Fairfield. *Fairfield Porter: Art in Its Own Terms: Selected Criticism 1935-1973*. Ed. Rackstraw Downes (New York: Taplinger Publishing Co., 1979).

スタジオ

1964年

油彩, ミックスメディア・画布
224.8×369.6cm

ジャスパー・ジョーンズの《スタジオ》は、記憶、即時性、時間の微妙な影についての内省、そして現在の瞬間をある過去の瞬間と区別する感覚から成る作品である。私たちはこの絵画の中からジャスパー・ジョーンズのスタジオについての事実を知ることとはほとんどできないが、複雑で默想的ではなばない解剖である。彼の描くという行為自体については、多くのことを発見するかもしれない。

私たちは大きな白いドアの傾いた平面を通して《スタジオ》に入る。これはスクリーン・ドアのだまし絵で、夏の思いを誘う。ドアの下部分は残りの部分とは別になっていて、キャンヴァスの縁の下に彩色された板が取り付けられている。ジョーンズのドアは明らかに幻想である。しかし画面の左縁にある薄赤色の小さく明るい矩形は厚くペンキを塗られ、実際に金網が押し付けられ、再びスクリーン・ドアを暗示している。傾いたものさしが、あたかも部屋の亡霊に正確な寸法を教えているかのように、ドアの左下縁を計っている。ドアの右縁にぞんざいに塗られた灰色は、その領域を侵し、現実性に一層の疑いを投げかけている。

基本原則に戻り、ジョーンズは画面の下縁に赤、黄、青の三原色を導入している。彩色された矩形としての現実性は疑問の余地なく確かなものである。だがそれはかすんだようなドアの白い縁が、濃い青の矩形に割り込んでいるのを見るまでのことだが、三原色は今や、白いキャンヴァス地の上の、単なる絵具の肌として現われる——このキャンヴァス地の存在は、《スタジオ》の下縁の余白によって強められている。

画面に取り付けられた丸いフックから下がっているのは、画家がスタジオで使ったブリキ缶をつないだ針金である。この作品の中の他の物はどれも、スタジオと、芸術家が作品を概念化し制作するプロセスを暗示しているのだが、一方、ペンキの残りが中にくっついた缶の方は、実際にジョーンズのスタジオから来たものであり、《スタジオ》自体の制作に関わってさえいたかもしれないのだ。ブリキ缶はキャンヴァスの灰色の面に不気味な影を投げかけ、概して芸術作品が不自然であることについて、私たちを考えさせる——すなわち、それらはある瞬間に作り出され、無限の現在の中で存在し続けるという事実である。過去と現実との不思議な結び付きに対するジョーンズの黙考は、彼の画業の初めから作品に不可欠の部分となっていた。

ジャスパー・ジョーンズは、アメリカで制作している同世代の中でも卓越した芸術家である。1930年にジョージア州オーガスタで生まれ、2年間サウス・カロライナ大学に在籍した後、商業美術を学ぶためにニューヨーク市に赴いた。1950年代中頃までに、彼は芸術家、作家、音楽家のあるサークルの一員となっていた。そこにはロバート・ラウシェンバーグ、振付け師マース・カニングム、作曲家ジョン・ケイジも含まれていた。ジョーンズはこの頃、標的やアメリカ国旗の、急進的で理知的に構想された絵画を描く一流のアメリカ人芸術家として登場した。

ジョーンズの芸術の思索的な性格、すなわち画像と哲学的な問題との精神的物質的相互作用は、彼の画業の初めから明らかだった。今と同じく当時も、例えば標的や旗のような見慣れたグラフィックな象徴の独自性と現実性を疑問視し、それらをあいまいな部分の中に置いたり、書のような勢いのあるにじみでほとんど消えてしまうまで覆ったりした。ジョーンズは概念化された画像を、何重にも置換しながら、それらの信じ難いような持続力を明示する。芸術作品固有の矛盾を明確にしたジョーンズの提示を理解するための最も効果的な方法は、彼の主要な作品を注意深くじっくり見て、その創造の背後にある幾つもの段階を再びたどることである。

S.L.

Studio

1964

Oil, mixed media on canvas
224.8 × 369.6 cm (88 1/2 × 145 1/2 inches)

Purchase, with partial funding from the Friends of the Whitney Museum of American Art 66.1

Jasper Johns' *Studio* (1964) is a work of memory, immediacy, and reflection about the subtle shades of time and sensibility that distinguish the present moment from a moment past. We can learn few facts about Jasper Johns' studio in the painting but may discover many about his complex, ruminative, brilliant dissection of the act of painting itself.

We enter *Studio* through the tilted plane of a large white door. It is the illusionistic imprint of a screen door, inviting thoughts of summer. One lower piece of the door stands apart from the rest, a painted panel attached beneath the edge of the canvas. Johns' door is clearly an illusion, yet a small bright rectangle of pale red at the left edge of the painting is thick with paint and bears the textured imprint of wire mesh, referring once again to the screen door. A straight yet slanted ruler measures the lower left edge of the door, as if giving precise numbers for a specter of a room. The loosely brushed grays at the right edge of the door invade its territory and cast more doubts upon its reality.

Returning to basics, Johns introduces the three primary colors, red, yellow, and blue, at the bottom edge of the painting. Their reality as colored rectangles is unquestioned and secure until we observe a vaporous white edge of the door intruding into the dark blue rectangle. The three primary colors are now revealed as mere painted skins of pigment on a white canvas ground—a ground whose existence is confirmed by the open white bottom edge of *Studio*.

Hanging from a round hook anchored into the painting is a string of tin cans used by the painter in his studio. While everything else in this work alludes to the studio and the artist's processes of conceptualization and execution of a work of art, the cans, with remnants of paint inside, really came from Johns' studio and may even have been involved in the making of *Studio* itself. The tin cans cast eerie shadows on the gray plane of the canvas and make us think about the artificiality of works of art in general—the fact that they are created in one moment and continue to exist in a limitless present. Johns' ruminations on the odd and marvelous conjunction of past and present have been an essential part of his work from the outset of his career.

Jasper Johns is the preeminent artist of his generation working in America. Born in 1930 in Augusta, Georgia, he attended the University of South Carolina for two years and left to study commercial art in New York City. By the mid-1950s, he had become part of a circle of artists, writers, and musicians, including Robert Rauschenberg, the choreographer Merce Cunningham, and the composer John Cage. Johns emerged at this time as a major American artist with his radical and intelligently conceived paintings of targets and American flags.

The speculative character of Johns' art, its mental and physical interplay of images and philosophical issues, was apparent from the beginning of his career. Then as now, he questioned the very identity and reality of familiar graphic symbols, for example, a target or a flag, placing them in an indeterminate context or covering them with a blur of calligraphic energy until they virtually disappeared. Johns demonstrates the incredible durability of conceptualized images as he subjects them to multiple permutations. The most effective way to grasp Johns' clear-sighted presentation of the paradoxes inherent in works of art is to look at his major works carefully and slowly and to retrace the many stages behind their creation.

S.L.

Bibliography

Kozloff, Max. *Jasper Johns* (New York: Harry N. Abrams, 1969).

New York, Whitney Museum of Art. *Jasper Johns* (exhibition catalogue), 1977. Catalogue by Michael Crichton. Philadelphia Museum of Art. *Jasper Johns: Work Since 1974* (exhibition catalogue), 1988. Catalogue by Mark Rosenthal.







ジム・ダイン
1935—

13

一對の等身大のセルフポートレート(セラーベ)

1964年
油彩、オブジェ・画布
144.5×214.6cm

ジム・ダインは1958年ニューヨークに到着して間もなく、ポップ・アートの運動に加わった。クレス・オルデンバーグとアラン・カブローと共に、ダインはハプニングと呼ばれる実験的演劇の制作、芸術の表現形式と社会的論評の混合物を主唱した。まもなくダインはアサンブラージュ(三次元性を達成するために支柱なしに立っているにせよ、キャンヴァスの上に置かれているにせよ、実物的事物が包括されている状態を述べるために広く用いられた術語)の名手として名声を獲得した。コマーシャル・アートから作品を引き出し、消費社会を反映させているアンディ・ウォーホルやジェイムズ・ローゼンクイストなどのポップ・アートの作家たちとは異なり、ダインは個人的テーマと対象物を選び、いっそう画家特有の、自己啓示的美術に向かって着実に進んでいった。

ダインの初期のアサンブラージュの使用は1964年の《一對の等身大のセルフポートレート(セラーベ)》に見ることができる。これは彼がしばしば行なう自画像としての肉体のない衣服の描写の一点である。ここに集められた道具は、彼の家である金物店で働いていた少年時代を思い起こさせる。堅い表面、正確なライン、色彩の広がり、ダインの画歴におけるポップ・アートの段階の特色をよく示している。ついにはこのなめらかさに代わって、より表現主義的な素描の技術と絵具の適用が見られるようになる。

さまざまなメディアを用いたダインの作品の広大な身体には、衣服、道具、心臓、門、木などのモチーフが繰返し現われる。彼の単一主義の研究は一心不乱の徹底的な探究になる。外観上平凡な反復するモチーフが、芸術家と機械時代の滑稽な表現主義的結合として出現する。

1960年代のポップ・アートの方向に対し、ダインは現在、反感を抱いているにもかかわらず、この作品は今やそのアヴァンギャルドな芸術的社会的注釈によって歓呼して迎えられている。ダインは成熟していくにつれ、彼の芸術は、強い印象を与える変化を成し遂げ、今日、社会的関心のみならず、心理学的深みと情緒的内容を伝えつつある。 S.W.



Jim Dine
1935–

13

Double Isometric Self-Portrait (Serape)

1964

Oil with objects on canvas
144.5 x 214.6 cm (56 7/8 x 84 1/2 inches)

Gift of Helen W. Benjamin in memory of her husband,
Robert M. Benjamin 76.35

Jim Dine became aligned with the Pop Art movement shortly after his arrival in New York in 1958. With Claes Oldenburg and Allan Kaprow, Dine pioneered experimental theater productions called Happenings, a mixture of art forms and social commentary. Dine soon gained prestige as a master of Assemblage, a term used loosely to describe the inclusion of utilitarian objects, either freestanding or placed on the canvas to achieve three-dimensionality. Unlike the Pop artists Andy Warhol and James Rosenquist, whose work derived from commercial art and reflected consumer society, Dine selected personal themes and objects in a steady progression toward a more painterly and self-revelatory art.

Dine's early use of Assemblage can be seen in *Double Isometric Self-Portrait (Serape)* of 1964, one of his frequent depictions of bodiless robes as self-portraits. The tools attached here recall the artist's childhood, when he worked in his family's hardware store. The hard surface, precise lines, and fields of color are most characteristic of this Pop Art stage of Dine's career. Eventually, this slickness gave way to a more expressionistic drawing technique and paint application.

Recurring motifs of robes, tools, hearts, gates, and trees abound in Dine's extensive body of work in various media. His single-subject studies become intense and exhaustive explorations. Repetitive and seemingly banal motifs emerge as playful and expressionistic combinations of the artist and the machine age.

Despite Dine's present antipathy toward his 1960s Pop Art orientation, this work is now hailed for its avant-garde artistic and social commentaries. As Dine has matured, his art has made an impressive transition, now conveying not only social concerns but psychological depth and emotional substance.

S.W.

Bibliography

Cincinnati, Contemporary Arts Center. *Jim Dine: Drawings 1973-1987* (exhibition catalogue), 1988. Catalogue by Sarah Rogers-Lafferty.

Minneapolis, Walker Art Center. *Jim Dine: Five Themes* (exhibition catalogue), 1984. Catalogue by Graham W.J. Beal, with essays by Robert Creeley, Jim Dine, and Martin Friedman.

Williamstown, Massachusetts, Williams College Museum of Art. *Jim Dine Prints: 1970-1977* (exhibition catalogue), 1976.

アイスクリーム

1966年
油彩、キャンバス
177.8×152.4cm

リチャード・リンドナーの荒々しいイコン芸術は、20世紀後半のアメリカの生活の熱い、しかし冷徹にエロティックなヴィジョンを現出させる。リンドナーはドイツのハンブルクに生まれ、ニュルンベルクに育った。彼の芸術の表現主義的基盤は、20世紀初頭のドイツ表現主義、特に最初に組織されたグループ「ディー・ブリュッケ」(1905)と1920年代のマックス・ベックマンに触れたことによる。

1933年、ヒトラーの政権掌握とともにリンドナーはフランスに逃亡したが、敵国人として拘禁されに行ったようなものだった。解放後、彼はフランスとイギリスの軍隊と戦った。1941年、アメリカ合衆国に移住、ニューヨークに住んだ。1948年にアメリカ市民権を得た。

ニューヨークでは、リンドナーは「フォーチュン」や「ハーバース」や「ヴォーグ」などの大衆誌に多数のイラストを描き、長年にわたりプラット・インスティテュートで教鞭をとった。画家としての批評の面と実際のな面での成功は、1954年にベティー・パーソンズ・ギャラリーでの個展から始まった。純然たるプレヒト的ヴィーナスや現代の服装をしたスマートな男性像は、アメリカ社会の、特にセクシュアリティ、習俗、自己顕示の領域に彼が認めた不安をユニークに喚起した。滑らかに描かれた表面と抽象的に構成された形態を持つハードエッジの様式とメディアの画像のパロディとは、ロイ・リキテンスタインやジェームズ・ローゼンクワイスト、アンディ・ウォーホルのようなのちのポップ・アーティストたちを先取りした。しかし、彼らの作品がもっとクールで皮肉っぽく、受動的な示唆を持つものであるのに対し、リンドナーの作品は攻撃的、対決的で明らかにエロティックである。

リンドナーのヨーロッパ的出自は、彼がニューヨーク市街の生活を扱った時に現われるように思われた。《アイスクリーム》は中心のある静止した寓意的構図で、5セント硬貨にあるようなアメリカインディアン、星、そしてスポーツ用ゴーグルをかけアイスクリームを食べているセミヌードの女が混在している。この女性像はおそらく彼の出会った挑発的でファッショナブルな人物から発展したものであろう。彼女の存在は非現実的で人工的ではあるが、とても生き生きとしている。アメリカでの経験に基づいたリンドナーの世俗的パースペクティヴは、直截でエロティックな活力で魅了するニューヨーク市街の生活の一要素を、独特のパロディで描き出すことを可能にした。一芸術家として、彼は私たちの文化と都市の街路の情景の観察者であったのと同じく、アメリカ芸術の様式と感性の創造者であった。

S.L.

Richard Lindner
1901-1978

14

Ice

1966
Oil on canvas
177.8×152.4cm (70×60 inches)

Purchase, with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art 67.17

The fiercely iconic art of Richard Lindner conjures up a hot, yet coldly erotic vision of American life in the late twentieth century. Lindner was born in Hamburg, Germany, and grew up in Nuremberg. The Expressionist underpinnings of his art derive from his exposure to earlier twentieth-century German Expressionism, especially that of *Die Brücke* (The Bridge), the first organized group of German Expressionists (1905), and Max Beckmann in the 1920s.

In 1933, with Hitler's rise to power, Lindner fled to France, only to find himself interned as an enemy alien. After his release, he fought with the French and British armies. In 1941, he immigrated to the United States, settling in New York; he became an American citizen in 1948.

In New York, Lindner did numerous illustrations for popular American publications such as *Fortune*, *Harper's* and *Vogue* and taught at Pratt Institute for many years. His critical and practical success as a painter began with his one-man show at the Betty Parsons Gallery in 1954. Lindner's paintings and drawings of stark Brechtian Venuses and sportive male figures in contemporary dress were uniquely evocative of the restlessness he perceived in American society, particularly in the areas of sexuality, social mores, and self-display. His hard-edged style, with its smoothly painted surfaces, abstractly composed forms, and parodies of media imagery, anticipated that of the later Pop artists such as Roy Lichtenstein, James Rosenquist, and Andy Warhol. However, their work is cooler, more ironic, and passively suggestive whereas Lindner's is aggressive, confrontational, and explicitly erotic.

Lindner's European origins seemed to find expression when he dealt with the spectacle of street life in New York City. *Ice* (1966) is an emblematic composition, centered and static, incorporating an American Indian head like that on a five-cent coin, a star, and the semi-nude figure of a woman wearing sporting goggles and eating an ice cream cone, probably developed from a provocative, highly styled figure he had encountered. Her presence, though unreal and artificial, is starkly vivid. Lindner's worldly perspective on his American experiences allowed him to create uniquely parodic portraits of an element of New York City street life that is fascinating in its blunt erotic vigor. As an artist, he was as much a creator of a style and sensibility in American art as he was an observer of our culture and urban street scene.

S.L.

Bibliography

Ashton, Dore. *Richard Lindner* (New York: Harry N. Abrams, 1969).

Chicago, Museum of Contemporary Art. *Richard Lindner: A Retrospective Exhibition* (exhibition catalogue), 1977.

Kramer, Hilton. *Richard Linder* (Boston: New York Graphic Society, 1975).



1963年、アメリカで最も名の知れた、影響力のある抽象表現主義の画家ウィレム・デ・クーニングは、彼のアトリエをニューヨークからニューヨーク州ロングアイランドの東端にあるイーストハンプトンに移すことを決心した。そこで彼は海岸沿いの美しい地区を住まいとアトリエに選び、彼の有名な画歴の新たな一章が始まったのであった。

その後の数年間に制作されたデ・クーニングの一連の絵画のなかの一点《アカボナック・ウーマン》は、紙の上にたくましい全身像を描いたもので、ロングアイランドの海岸の一区域に因んで名づけられた。1964年から1966年まで、デ・クーニングは垂直の方向性をもつ一連の絵画において、この海岸線を踏査した。海辺に立つ生き生きとした肉体の強烈な色彩が、ロングアイランドの町や海岸の名前がつけられたこれらの作品を支配している。これらの絵が最初に展示されたとき、これらを研究して評を書いた評論家トマス・B.ヘスはデ・クーニングの新しい環境に対する期待の強さを語った。デ・クーニングは海辺の堂々とした肉体と興奮した肉体的快楽を愛する精神を称賛した。数十年にわたる経済的苦闘の後、彼はロングアイランドのアトリエのもつ心地良い雰囲気を楽しんだ。

ヘスは当時次のように記している。「1960年代のクーニングの絵画は、彼の初期の作品の著しい特徴であった苦悩と絶望の様子が消えていることはまさに妥当である。新しい女性像における気分は喜びである」。《アカボナック・ウーマン》の中央の人物は、彼女自身の肉体の豊満さにすっかり安心してゐるわけではない。彼女は地面にほとんど触れないかのごとく、つま先立ちで立っていて、身体は垂直線を軸にしてリズムカルに旋回している。つややかなオレンジ色の髪、チャコール色の眼、たっぷりと塗られた唇は悪しき官能性、見ることを強いる恐ろしいエロティックな狂暴性を明らかにする。砂浜の金色の拡がりに側面を接した紺碧の空と青緑の海は、重く塗り重ねられた表面の中に、形の痕跡を止めている。もしデ・クーニングの気分が、ヘスが示唆したように本当に喜ばしいものとすれば、それはいくらかの怖れと個人的うしろめたさのなかに経験される肉欲の快楽の歓喜に満ちた抱擁である。

デ・クーニングの描く女性の普遍的、さらには原型の特質についてはこれまで多くのことが言われてきた。彼女たちは適切なことに古代の大地の女神、豊饒神崇拝の偶像、多産と権力の他のイメージと比較されてきた。またいくらかわざとらしく作られた性的魅力と官能性を認めることも重要である。デ・クーニングの原型の把握は、それを現代アメリカの生活の中に見出しているがゆえに、それだけ強い印象を与えるものをもっている。

S.L.

In 1963, Willem de Kooning, the most celebrated and influential Abstract Expressionist painter in America, decided to move his studio from New York City to Easthampton, New York, on the eastern end of Long Island. There he chose a beautiful section of the coastline for his home and studio, and a new chapter in his celebrated career began.

Among the series of paintings de Kooning produced in the next few years is *Woman Accabonac* (1966), a robust and full-bodied painting on paper, named after a section of the Long Island shore. From 1964 to 1966, de Kooning explored this shoreline in a group of vertically oriented paintings. The lusty colors of warm bodies by the seashore dominate these and other works named after the towns and beaches of Long Island. The critic Thomas B. Hess, who studied and wrote of these paintings when they were first shown, spoke of de Kooning's high expectations for his new life and environment. De Kooning appreciated the unabashed physicality and warm, pleasure-loving spirit of summer by the sea. After decades of economic struggle, he relished the comfortable atmosphere of his Long Island studio.

As Hess noted at the time, "it is most appropriate that de Kooning's pictures of the 1960s are drained of the anguish and look of despair which had so profoundly marked his earlier work. In the new *Women*, the mood is Joy." The central figure of *Woman Accabonac* is not entirely at ease with her own fleshy plenitude. She hovers, barely touching the earth on tiptoe, her body moving in rhythmic gyrations around its vertical axis. Her brilliant orange hair, charcoaled eyes, and painted lips reveal a disingenuous sensuality, an erotic ferocity terrible and compelling to behold. Azure skies and blue-green water flanked by golden stretches of sandy beach are present in vestigial form within the heavily reworked surfaces of the painting. If de Kooning's mood is indeed joyous, as Hess suggested, it is a joyful embrace of earthly pleasures experienced in the midst of some fear and personal vulnerability.

A great deal has been said about the universal, even archetypal qualities of de Kooning's painted women. They have been aptly compared to earth goddesses of antiquity, fertility cult statues, and other images of fecundity and power. It is also important to acknowledge their contemporaneity, their calculated, somewhat artificially achieved glamour and sensuality. De Kooning's grasp of the archetypal is all the more impressive because he discovers it right in the middle of contemporary American life.

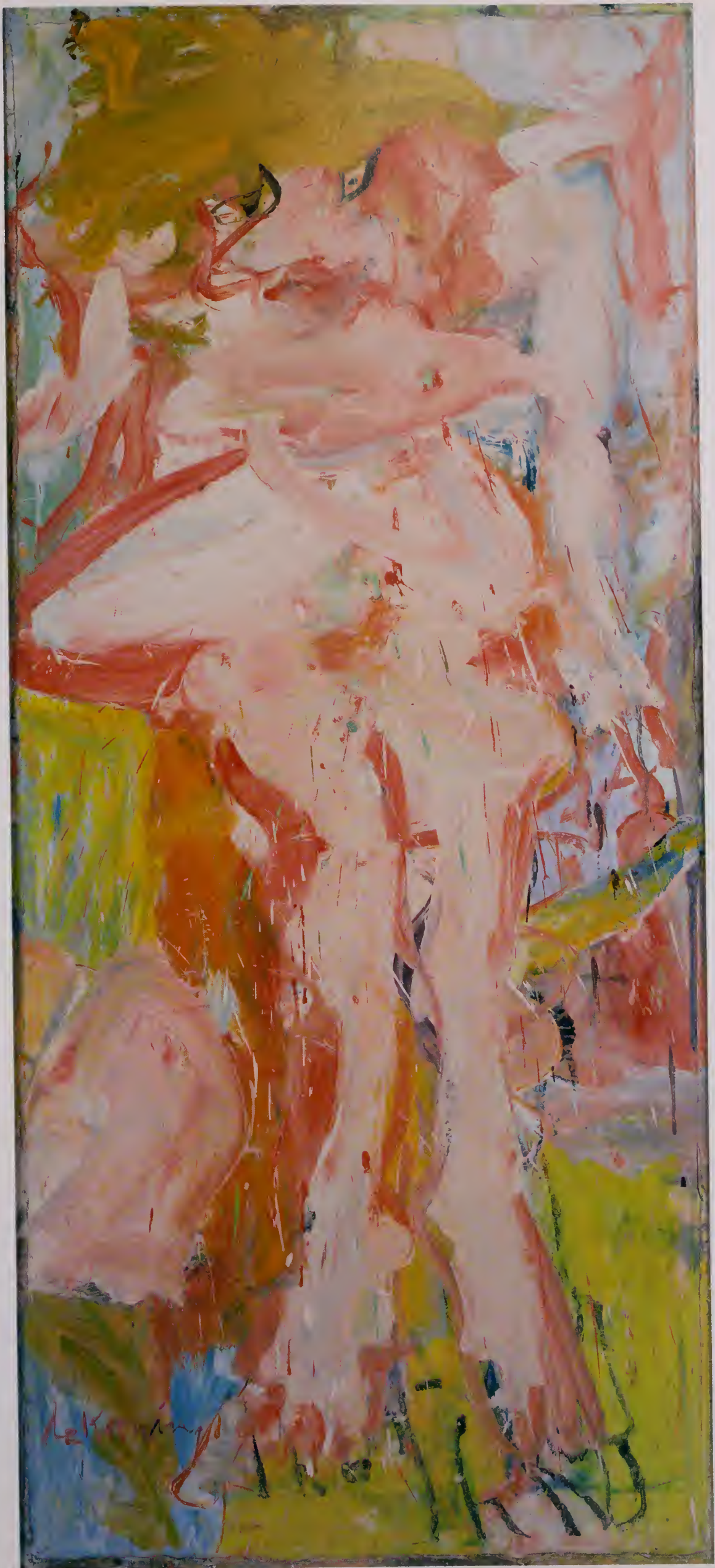
S.L.

Bibliography

New York, M. Knoedler & Co. *De Kooning: Recent Paintings and Drawings Since 1963* (exhibition catalogue), 1967. Catalogue by Thomas B. Hess.

New York, Whitney Museum of American Art. *Willem de Kooning: Drawings, Paintings, Sculpture* (exhibition catalogue), 1983. Catalogue by Paul Cummings, Jörn Merkert, and Claire Stoullig.

Rosenberg, Harold. *De Kooning* (New York: Harry N. Abrams, 1974).



海景 ナンバー15

合成ポリマー・型取りしたプラスチック
165.1×113×7.6cm

トム・ウェッセルマンは私たちの視覚、触覚、嗅覚をさそい、そして彼が作品の中に寄せ集めた、馴染み深い感覚的な風景のあらゆる面に私たち自身を参加させようとする。彼の微笑、もたれかかっている裸体の遠慮なき官能性、食物であふれたテーブルや商品などがそれである。ウェッセルマンの簡略化されたリアリズム様式は、広告界の慣例と戦略に部分的には負っている。彼の芸術は1960年代初期には、ポップ・アートと結びついた新しいリアリズムの一つとして迎えられ、ロイ・リキテンスタイン、ジェームズ・ローゼンクイストの絵画と、様式的にも内容的にも著しい類似を示している。彼の30年にも及ぶ経歴を振り返ってみると、身近な対象と家の中のエロティシズムというウェッセルマンの世界は、驚くほど一貫している。彼の物質界に対する、豊かで感覚的な満足感を見ると、アンリ・マティスの享樂的な芸術が想起される。マティスもまた、アトリエの中にありながら地上的な喜びの、無限の世界を見出すことができたのであった。

トム・ウェッセルマンは1931年、オハイオ州のシンシナティに生まれた。1950年代初めに軍務に服していた時、漫画を描き始め、それが契機となってすぐ後に、出版物のためのユーモアあふれる素描を注文されるようになった。ウェッセルマンはシンシナティ大学で美術と心理学とを学び、1956年にはニューヨークのクーバー・ユニオン・スクール・オブ・アートに通った。そこで彼は、様式化された彼の漫画的素描からしだいに離れ、かなり激しく抽象絵画に傾倒していった。ウィレム・デ・クーニングとジャクソン・ポロックの芸術を彼は崇拜したが、それらを模倣しようとは望まなかった。むしろ彼はピエール・ボナール、エドゥアール・ヴイヤール、マティスの芸術を学び始めたのであった。というのも、彼らの日常的な出来事に対する、忍耐強い、しかも愛情のこもった探究の中に、彼自身の生と芸術の中に求めている燦然たる感覚主義を見出したからである。1960年代初期を通じてウェッセルマンの芸術は、規模の面でも、また自信の面でも大きく成長し、部分的に作られたバスルーム、ベッドルームといった都市における家庭生活の断面の中に等身大の裸体を配した、多くの大規模な環境芸術へと結晶した。「ザ・グレイト・アメリカン・ヌード」と題された絵画と仮構の環境から成るシリーズからは、地上的な富裕さを、かくも劇的かつ断定的な形で提示する彼の方法の中に、何かアメリカに固有なものが存在するのではないか、と思われるのである。

《海景 ナンバー15》には、海の中に飛び込んだ泳者の、奇妙にもその一部のみが表わされている。上を向いた足、きちんとした愛らしいその輪郭から、目に見えぬ泳者の残りの姿もまざまざと浮かんでくる。この作品でウェッセルマンは珍しい素材、すなわち描かれた対象の形に合わせ、流し込んで造ることのできるプレキシガラスを用いている。そうすることで光が作品の核心に直接当たり、夏の海岸がそうであるように、きらきらとした光によって背景と画面が満たされるのである。ウェッセルマンはこの作品のヴァージョンをいくつか制作しているが、それぞれ注意深く描かれ、わずかずつ異なっているとはいえ、色彩を自分の中に取り込み、光によって作品を覆うというプレキシガラスの特性は、ウェッセルマンの目的に完全に叶っている。足、胸、あるいは笑っている口などの、人体の部分に対する注目も、彼の芸術に特有な、陽気なエロティシズムを生み出している。

Tom Wesselmann
1931—

16

Seascape Number 15

1967
Synthetic polymer on molded plexiglass
165.1×113×7.6cm (65×44½×3 inches)

Purchase, with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc. 68.29

Tom Wesselmann invites us to see, touch, taste, and to involve ourselves in every aspect of the intimate sensuous landscape he has gathered into his art—the uninhibited sensuality of his smiling, lounging nudes, bountiful tables full of food and consumer goods. Wesselmann's abbreviated realist style was borrowed, in part, from the conventions and strategies of the world of advertising. His art found acceptance in the early 1960s as part of the new realism associated with Pop Art, and it has marked affinities in style and content with the painting of Roy Lichtenstein and James Rosenquist. In retrospect, Wesselmann's world of familiar objects and household erotics has been remarkably stable throughout his thirty-year career. In his abundant, sensuous satisfaction with the material world, Wesselmann reminds us of the pleasure-loving art of Henri Matisse, who was also able to find a limitless realm of earthly joys within his own atelier.

Tom Wesselmann was born in Cincinnati, Ohio, in 1931. While serving in the army in the early 1950s, he began to draw cartoons and was soon invited to create humorous drawings for publications. Wesselmann studied both art and psychology at the University of Cincinnati and in 1956 went to study at the Cooper Union School of Art in New York City. There he gradually moved away from his stylized cartoon drawings into a more demanding involvement with abstract painting. He admired the art of Willem de Kooning and Jackson Pollock but did not wish to imitate it. He began to study the art of Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, and Matisse, finding in their patient and affectionate studies of household routines the resplendent sensuousness he desired in his own life and art. Wesselmann's art grew in scale and confidence during the early 1960s, culminating in many large-scale planar environments with life-size nude figures in partially constructed bathrooms, bedrooms, and other stylized fragments of urban domestic settings. His series of paintings and constructed environments entitled *The Great American Nude* suggests that there was something particularly American about his display of earthly abundance in such a dramatic and assertive form.

Seascape Number 15 (1967) offers a very odd and partial view of a swimmer diving into the sea. An upturned foot, well-groomed and lovely in its contours, promises that the rest of the unseen swimmer is just as appealing. For this work, Wesselmann used an unusual material, molded plexiglass, which can be cast into the shape of the object depicted. It also allows light directly into the core of the work, flooding the background and the image with a glowing radiance like that of the seashore in summer. Wesselmann made several versions of this work, each carefully painted and slightly different, but the properties of the plexiglass, its ability to hold color within itself and to suffuse the work with light, suited Wesselmann's purposes perfectly. His focus on one part of the human anatomy—whether a foot, a breast, or a smiling open mouth—creates a playful eroticism that is unique to his art.

S.L.

Bibliography

Newport Beach, California, Newport Harbor Art Museum. *Tom Wesselmann: Early Still Lifes 1962-1964* (exhibition catalogue), 1971. Catalogue by Thomas H. Garver.

New York, Whitney Museum of American Art. *Blam: The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964* (exhibition catalogue), 1984. Catalogue by Barbara Haskell.

Stealingworth, Slim. *Tom Wesselmann* (New York: Abbeville Press, 1980).



キャンディー・ストア

1969年
油彩、合成ポリマー・画布
121.3×174.6cm

リチャード・エステスは1952年から1956年までシカゴのアート・インスティテュートで絵画とグラフィックデザインを学び、1959年にニューヨークに移った。数年間はグラフィックアーティストとして出版業界で身を立てていたが、1966年には絵画に専念し始めた。店頭や街路、ビルディングを描いた彼の絵画は、日曜日の朝、ニューヨークの静かな場所で多数の写真を撮る時の忍耐強い観察から始まる。彼の写真はその光景の記録となっており、都市空間の人工的な環境に対する彼の非感傷的な視野を補強している。エステスは絵画の各部分を等しく強調しようとしており、主題に通常の序列をつけたり構図の中に視覚的な焦点を定めることを避けようとしている。窓、影、ビルディング、人物——どの要素も他の要素より意味があるとか感情に訴えるということはない。

エステスの作品の驚くべき細密さとグラフィックな明快さは写真に由来するように見えるが、彼は記憶からも制作し、しばしば一枚の絵の中で数タイプの遠近法を併用している。いかなる写真も、エステスの絵画の複雑で多層的な現実性に比肩することは実際のところできないであろう。彼は造作もなくビルディングやオブジェ、ハイライトを創作し、構図にびったりしないものは削除する。

《キャンディー・ストア》のような、最初期の完全に写実的な絵画の中で、エステスは店の正面のガラス面をキャンヴァスの正面の縁の近くに配置することによって、秩序の感覚を浸透させた。棚や窓、建造物の線は後退して三次元的な店内を示しているが、一方反射で輝くガラス面はこの絵画の平らな面を強調している。キャンディー・ストアのウィンドウの魅惑的な商品を見ると、いかにペプシコーラやスイスチョコレートバー、インディアンナッツ、おなじみのプランターズのピーナツおじさんなどが、魅力あふれる町角での国際バザールに集められているかに驚かされる。目撃者としての私たちの存在は、ウィンドウに映る歩行者の姿や向かいの街路のトラック、店、ビルディングのパノラマによって強められている。

エステスの作品はポップ・アートとフォトリアリズムの両方と結びつけられてきた。若き芸術家として、彼はフランス19世紀のエドガー・ドガとアメリカのリアリストのトマス・イーキンズ、エドワード・ホッパーを称賛した。長年にわたり、エステスはアメリカの最も細密なフォトリアリズムの画家として一般に認められてきた。また、20世紀後期のアメリカの都市に対して鋭く焦点を合わせて観察を行なった芸術家としても認められてきた。彼の描く沈黙の空間、ディテールに富んだ店頭、空っぽの街路は、近代都市に住んだことのある者なら誰にでもおなじみの生きた光景である。しかしこれらの絵画は私たちに、静かにあとへ下がって、都会の環境が実際にかに驚異的で奇妙で偉大なものかを見るよう求めている。

S.L.

17
The Candy Store

1969
Oil and synthetic polymer on canvas
121.3×174.6cm (47¾×68¾ inches)
Purchase, with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art 69.21

Richard Estes studied painting and graphic design at the Art Institute of Chicago from 1952 to 1956 and moved to New York in 1959. For several years he supported himself as a graphic artist in the publishing industry but began to paint full-time in 1966. His paintings of storefronts, streets, and buildings begin with his own patient observations, as he takes many photographs of quiet locales on Sunday mornings in New York. His photographs provide a record of the scene, and they also reinforce his unsentimental outlook toward the man-made environment of urban spaces. Estes tries to give each part of the painting equal emphasis and avoid the usual hierarchies of subject matter and visual focus within a composition. A window, a shadow, a building, or a person—no one element is more significant or more emotionally compelling than another.

Although the remarkable detail and graphic clarity of Estes' work seems to depend on photography, he also works from memory and often combines several types of perspective in a single painting. No photograph could actually duplicate the complex, multi-layered realities of an Estes painting. He feels free to invent buildings, objects, and highlights as well as to eliminate those which do not suit his composition.

In his earliest fully realized paintings, such as *The Candy Store* (1969), Estes instilled a sense of order by locating the planar surface of glass storefronts close to the frontal edge of his canvas. Receding lines of shelves, windows, and architecture suggest the three-dimensional interior of the store, while a shimmering glass plane complete with reflections reinforces the flat surface of the painting. The tempting wares of the candy store window make us wonder how Pepsi-Cola, Swiss chocolate bars, Indian nuts, and the familiar Planters peanut man have been gathered into a neighborhood international bazaar of tempting treats. Our own presence as witnesses is confirmed by the images of strolling pedestrians reflected in the store window and a panorama of trucks, storefronts, and buildings on an adjacent street.

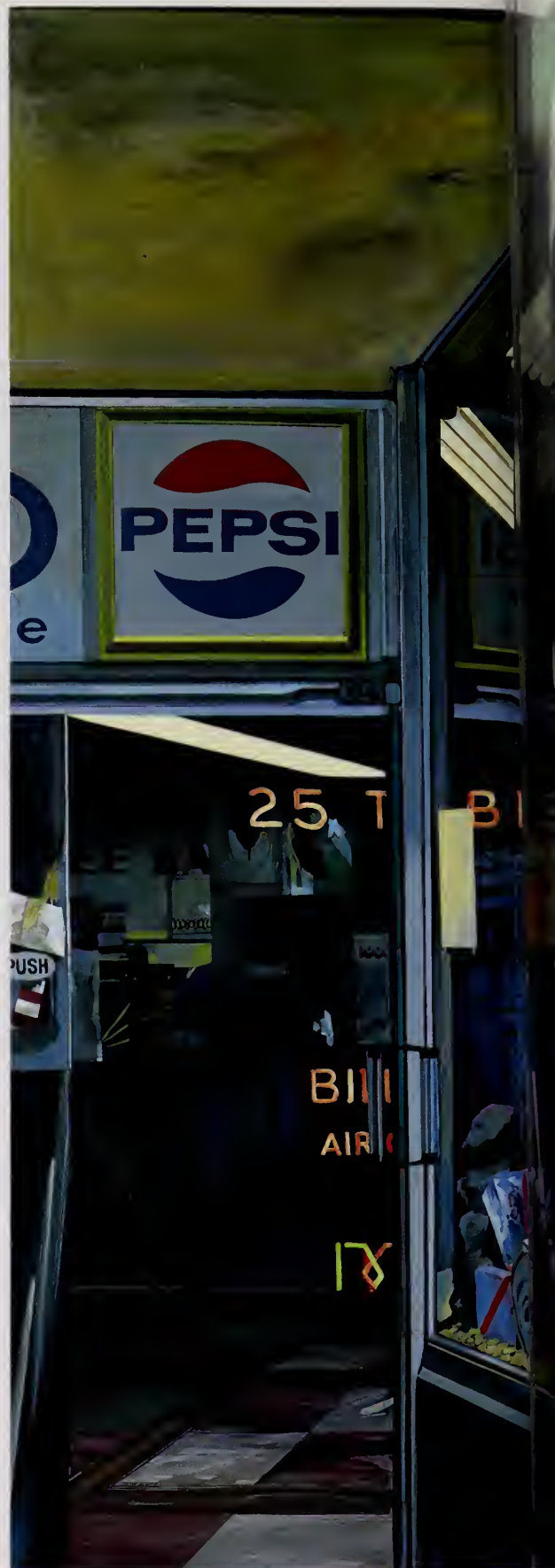
Estes' work has been linked to both Pop Art and Photorealism. As a young artist, he admired the French nineteenth-century painter Edgar Degas and the American realists Thomas Eakins and Edward Hopper. Over the years, Estes has generally been acknowledged as America's finest Photorealist painter and as an artist whose sharply focused observations of the late twentieth-century American city have gone beyond the narrow confines of the Photorealist style. His silent spaces, abundantly detailed storefronts, and empty city streets are familiar and vivid to anyone who has lived in a modern city. But the paintings also ask us to stand back quietly and see just how marvelous, strange, and grand our urban environments really are. S.L.

Bibliography

Battcock, Gregory. *Super Realism: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1975).

Boston, Museum of Fine Arts. *Richard Estes: The Urban Landscape* (exhibition catalogue), 1978. Catalogue by John Arthur and John Canaday.

Meisel, Louis, and John Perreault. *Richard Estes: The Complete Paintings 1966-1985* (New York: Harry N. Abrams, 1986).





Saw and Sawed

1969
Acrylic on canvas
148.6×178.8cm (58 1/2×70 3/8 inches)
Gift of Philip Johnson 77.65

Neil Jenney's crudely figurative and seemingly simple paintings of the late 1960s surprised critics and fellow artists. In 1969, Jenney showed a group of large paintings whose rough brushstrokes recalled the finger paintings of children and whose schematized, visibly titled landscapes contained simple situations with complex implications. *Saw and Sawed* (1969) is one of these early figurative works. A tree has been felled, leaving a log already partially covered with earth and a piece of lumber cut into several small blocks and one larger plank. A curved lumberman's saw with jagged teeth spans the tree stump. Like a child's lesson in cause and effect, Jenney has laid out the implements of sawing a tree and charted the consequences of the action.

With its disjunctive spaces and objects, there is an undercurrent of violence within Jenney's fractured landscape, which the title abets. "Saw," one realizes, can be both the name of a cutting implement and also the past tense of the verb "to see." "Sawed," describing a past action of sawing, can also refer to the object that has been cut into pieces. Considering the painting and its title as a whole, one wonders whether this ordinary activity in the domain of nature is a good thing or not. Jenney's painting strongly suggests that sawing is an intrusive activity producing an impoverished, fragmented landscape.

Other paintings in this group from 1969 include *Plowed and Plower*, showing a brown field of plowed land and an ox pulling a rudimentary plow, and *Here and There*, in which a white fence traverses and almost brutally bisects a green field of loosely painted grass. The protagonist in each of these paintings is nature, the land itself, which sustains and supports human life even as man intrudes upon it.

Neil Jenney was still a young artist in 1969 when these paintings were exhibited and widely discussed. After attending the Massachusetts College of Art in Boston (1984-85), he came to New York City and soon began exhibiting sculpture that addressed the subject of land and the environment with a Minimalist style and format. He also incorporated unusual materials, such as soil, water, algae, and moss with mechanical devices.

Jenney's turn toward painting and his introduction of figurative imagery made his subject matter more explicit even as his work gained in complexity of style and presentation. His titles, painted directly on thick, assertive frames, do not explain his images but amplify them through contradiction, word play, and allusions to narrative possibilities within the imagery. Jenney has said that for him, "art is a social science." His later paintings, rendered in a more meticulous realist style, have extended his litany of concerns for the natural environment in more specific terms.

S.L.

Bibliography

Berkeley, University Art Museum, University of California, *Neil Jenney: Paintings and Sculpture 1967-1980* (exhibition catalogue), 1981. Catalogue by Mark Rosenthal.

New York, The New Museum. *Bad Painting* (exhibition catalogue), 1978. Catalogue by Marcia Tucker.

New York, Whitney Museum of American Art. *New Image Painting* (exhibition catalogue), 1978. Catalogue by Richard Marshall.



ニール・ジェニーの1960年代末の生硬な造形の、外観上シンプルな絵画は、批評家と芸術家仲間を驚かせた。1969年、ジェニーは子供の描いたフィンガー・ペインティングを思い出させる荒い筆づかいによる一群の大作を展示した。その図式化され、目につきやすいように題名を付けられた風景画は単純な状態のなかに複雑な含意を内包している。《鋸と切断された木片》はこれら初期の具象作品の一つである。一本の木が切り倒され、丸太はすでに一部分、土で覆われており、材木の一片はいくつかの小さな木片と大きめの厚板とに切られている。材木伐り出し人のぎざぎざの歯のついた弓状の鋸が切り株の上に置かれている。子供が原因と結果を学ぶように、ジェニーは木を切る道具を並べ、その行為の成り行きを図示している。

分離的な空間と物体と共に、ジェニーの破碎した風景の中には、その題名が示唆する暴力が底流として存在する。「鋸(saw)」とは周知のように切断する道具の名前であると同時にまた「見る(see)」という動詞の過去形でもある。切るという行為の過去形を表わす「切った(sawed)」はまた小さく切断された物体を意味する。この絵画とその題名を一括して考察すれば、自然の領域において行なわれるこの日常的行為が許されるか否かを考えることになる。ジェニーの絵は鋸で切ることが、断片化された不毛な風景を生む侵入的行為であることを強く暗示する。

1969年からのこのグループに属す他の絵画には、茶色い耕された畑地と原始的なすきを引く雄牛を描いた《耕作と耕された土地(Plowed and Plowen)》と荒く塗られた草の緑地を白い柵が横切り、ほとんど暴力的に野を二分する《ここかしこ(Here and There)》が含まれている。これらの絵の各々において主人公は自然や大地そのものであり、それはたとえ人間が侵入しようと、人間の生活を支え維持するものである。

ニール・ジェニーはこれらの絵画が展示され広く議論された1969年当時、まだ若い芸術家であった。ボストンのマサチューセッツ美術学校に学んだ後、彼はニューヨークに出て、まもなく土地や環境の主題をミニマリストの様式と構成でもって扱った彫刻を出品し始めた。彼はまた土、水、海草、苔のような珍しい材料を、機械的工夫によって造形化した。

ジェニーの絵画への転向と具象イメージの導入は、彼の作品が様式と表現の複雑さを増したにせよ、主題の内容にいつそうの明快さを与えた。調和の良い厚めの額縁の上に直接描かれた題名は、彼のイメージを説明するのではなく、矛盾やことばのもじり、イメージの中の叙述的可能性の暗示を通して、イメージを豊かにしている。ジェニーは「芸術は一つの社会科学である」と語っている。非常に注意深いリアリストの様式で表現された彼のその後の絵画は、独特のことば遣いで自然環境に対する彼の祈りを展開している。

S.L.



SAW AND SAWED

アリス・ニールの長期にわたる卓越した経歴は、精神の尋常ならざるヴァイタリティと彼女の描く肖像のモデルとの感情的な関わりによって支えられていた。着衣にせよ裸体にせよ、彼女のモデルは個性の最も基本的な要素にまではぎ取られる。ニールは、モデルの人間性をおとしめることなく精神と肉体の両方の強さと弱さを顕示することができた。

1908年、フィラデルフィア近郊の裕福な地に生まれたニールは、1921年から1925年までフィラデルフィア女子デザイン学校で芸術とデザインの伝統的カリキュラムを学んだ。天賦の才ある芸術家でありまた独立した人物である彼女は、ある若いキューバ人の芸術家と出会って結婚した時、伝統的な期待を無視した。彼らはハバナで一年間一緒に過ごした。彼女は1927年にペンシルヴェニア州に戻り、結婚生活はじきに終わりを告げた。ニールは二人の息子を育て、家族のために家庭を大切にしたが、生活上のさまざまな必要の発生する間も独立を保ち、プロの芸術家としての眼を維持した。

人間心理に関するアリス・ニールの理解の深さは、彼女の芸術研究や肖像画の伝統的な問題から生まれたものだが、また同様に彼女自身の熱情的な内省から生まれたものでもある。1930年代中葉には政府後援のWPA連邦アートプロジェクトに携わったが、その仕事は大恐慌時代のアメリカの緊急な社会的経済的ニーズに関して一層広い視野を彼女に与えた。ニューヨーク市で制作に携わる若い芸術家としてのこの歳月は、彼女の芸術の人間的な面を強めた。彼女の絵画の心理的な方向はモデルの反応と同じくらい彼女自身の反応に由来していた。「考えることや感じることは何でも絵画の中に入る」と、彼女は主張した。彼女の描く肖像画の最もすぐれたものは、強烈な精神同士の協力であり対立でもある。

アンディ・ウォーホルを描いたニールのドラマティックな肖像画は、彼が喧伝された暗殺未遂から回復しつつあった時に描かれた。上半身は裸体で生々しい手術の跡を見せ、医療用コルセットを着けたウォーホルの人間性と肉体的な苦しみとが、非常に激しく現われている。それは、ある芸術家による別の芸術家の感動的で誠実な肖像画であり、この事件に関するセンセーショナルな報道とは相容れない作品である。

後半生になって、ニールの表現主義的リアリズムは、彼女の芸術と一芸術家としての長く時には困難な人生の高潔さとを称賛する。若い世代の画家や批評家たちに最も広く受け入れられた。彼女は1984年に没したが、当代のアメリカで最も尊敬された荣誉ある芸術家のひとりであった。 S.L.

Alice Neel's long and distinguished career was sustained by an uncommon vitality of spirit and an emotional engagement with the subjects of her portraits. Clothed or unclothed, her sitters are stripped down to the most essential elements of their personalities. Neel was able to reveal strengths and weaknesses of both spirit and the flesh without diminishing her sitters as human beings.

Born in a prosperous suburb of Philadelphia in 1908, Neel studied a traditional curriculum of art and design at the Philadelphia School of Design for Women from 1921 to 1925. A gifted artist and an independent person, she defied conventional expectations when she met and married a young Cuban artist. Together, they spent a year in Havana. She returned to Pennsylvania in 1927, and the marriage soon ended. Neel raised two sons and made a home for her family, but she remained independent and maintained her focus as a professional artist throughout the various demands of her family life.

Alice Neel's depth of understanding of human psychology arose from her own intense self-scrutiny and her unconventional life as well as from her study of art and the traditional concerns of portraiture. During the mid-1930s she worked on the government-sponsored WPA Federal Art Project, which gave her a broader view of the pressing social and economic needs of Americans during the Great Depression. These years as a young working artist in New York City reinforced the humanistic emphasis in her art. The psychological tenor of her paintings came as much from her own responses as from the sitter. "Everything you think and feel goes into painting," she maintained. The best of her portraits are collaborations and confrontations between one strong spirit and another.

Neel's dramatic portrait of Andy Warhol was painted as Warhol was recovering from a much publicized attempt on his life. Nude from the waist, bearing graphic evidence of surgery and wearing a medical corset, Warhol's humanity and his physical suffering are brought forth most forcefully. It is a moving and honest portrait of one artist by another and a work which stands at odds with the sensationalist coverage of the event in the press.

In later life, Neel's expressionist realism found its most receptive audience among younger painters and critics who admired her art and the integrity of her long and sometimes difficult life as an artist. She died in 1984, one of the most respected and honored American artists of her generation. S.L.

Bibliography

Athens, Georgia, Georgia Museum of Art, University of Georgia. *Alice Neel: The Woman and Her Work* (exhibition catalogue), 1975, Essay by Cindy Nemser; statements by Dorothy Pearlstein, Raphael Soyer, Alice Neel, and John I.H. Baur.

Hills, Patricia. *Alice Neel* (New York: Harry N. Abrams, 1983).

Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts. *Alice Neel: Paintings Since 1970* (exhibition catalogue), 1985.



《クリスタル容器のある静物画》は幾つかの強靱な矛盾をいちどきに包含し、その矛盾を自らの主題としている。リキテンスタインの描くイメージは極度にグラフィックな単純さで表現されている。それぞれの絵画の中のオブジェの数は少なく、くっきりと輪郭をとられ、キャンバスの真中あるいはほとんど真中に置かれ、大胆に彩色され形態は簡略化されている。しかもそれらは全く人工的である——現実よりむしろグラフィック芸術に由来しており、この源泉が明瞭さと強烈さを強調している。

ロイ・リキテンスタインは、1960年代初頭にアメリカの漫画雑誌をパロディ化したグラフィックな物語画で名声を得た。ポップ・アートの中心人物として、リキテンスタインはアンディ・ウォーホルやジェームズ・ローゼンクイストの様式や感性につながる。この二人によるメディアの画像からの応用は、私たちの個人的および公共の生活に氾濫する絵の奔流について、同じような問いを発している。

1960年代初頭におけるリキテンスタインのひとコマ漫画風の絵画は、暴力や安物メロドラマ、日用雑貨を諷刺的に描いた。大衆文化から絵を写しとるというよりむしろ、その画像とテクニックを翻案した。彼はまた漫画調の物語画の中に、多少の曖昧さとミステリーを作り出した。つまりその物語はどのように始まったのか、あるいはどう終わるのかわからないのだ。ステレオタイプの魅力的なヒロインや拷問される男の主人公と共に、私たちはもしもその絶対にフィクションである性質に気づかなければ気が転倒してしまうような不快あるいは暴力的な状況に出会う。

これらの特質と動機の多くは、リキテンスタインの《クリスタル容器のある静物画》のようなより静かな主題にも当てはまる。これはマグナで鮮明に描かれているが、マグナは、画家が印刷物のようにむらのないウールな画像を作り出せる、なめらかな絵具である。この作品の各要素——光るボウル、おいしい果物、キャンバス上の配置——は、その楽しみを惜しげなく提供しているように見える。しかしグラフィック芸術における画像の源泉は、この静物もまたフィクションであることを私たちに思い出させる。リキテンスタインは、別の時代と文化に属する芸術家たちの多くと同じように、芸術と人生は関連はあるが一致はしないということを私たちに示している。一枚の絵画とは、私たちの希薄な現実把握を目覚めさせるために作り出されたひとつのフィクションなのだ。 S.L.

Still Life with Crystal Bowl (1973) embraces several powerful contradictions at once and makes them the subject of the painting. Lichtenstein's images are rendered with the utmost graphic simplicity. The objects in each painting are few in number and clearly delineated, placed at or near the center of the canvas, boldly colored and abbreviated in form. Yet they are thoroughly artificial—they derive from the realm of graphic arts rather than reality, and this source underscores their clarity and intensity.

Roy Lichtenstein gained an international reputation in the early 1960s with his graphic narrative paintings that parodied American comic strip magazines. As a central figure in Pop Art, Lichtenstein is linked to the style and sensibility of Andy Warhol and James Rosenquist, whose adaptations of media imagery ask similar questions about the stream of pictures flooding our personal and public lives.

Lichtenstein's single-frame paintings of the early 1960s caricatured violence, soap-opera romances, and common household products. Yet rather than copy pictures from popular culture, he adapted their imagery and technique. He also invented a degree of ambiguity and mystery in his cartoonlike narratives: we do not know how the stories began or how they will end. With their stereotypically glamorous heroines and tormented male protagonists, we are caught in uncomfortable or violent situations which would be highly upsetting if we were not also aware of their absolutely fictional nature.

Many of these qualities and motives also apply to the quieter subject matter of Lichtenstein's *Still Life with Crystal Bowl*. It is vividly painted in magna, a smooth pigment which allows the artist to create an image as seamless and cool as the printed page. Each element of the work—the shining bowl, the luscious fruit, its placement on the canvas—seems to offer its pleasures without hesitation. But the source of the imagery in the graphic arts reminds us that this still life, too, is fiction. Lichtenstein, like many artists of other periods and cultures, shows us that art and life are related but not identical. A painting is a fiction created to deepen our awareness of our tenuous grasp on reality. S.L.

Bibliography

Alloway, Lawrence. *Roy Lichtenstein* (New York: Abbeville Press, 1983).

Coral Gables, Florida, Lowe Art Museum, University of Miami. *Roy Lichtenstein: Recent Work* (exhibition catalogue), 1979. Introduction by Donald B. Kuspit.

Pasadena, California, Pasadena Art Museum. *Roy Lichtenstein* (exhibition catalogue), 1967. Catalogue by John Coplans.



無題 #11

1977年

鉛筆、石膏・顔料

182.9×182.9cm

アグネス・マーティンの絵画の静かで控え目な表面は、彼女が堅固ではあるが柔らかにキャンヴァスの上に引いた鉛筆の線のゆるやかなリズムを体験することができる心安らかな場を提供する。マーティンはかつて自らの感情を分析するように考察して、次のように書いている。「我々はどうのようにしたら慎しくいられるか想像することさえできません。私は謙遜がということかわかります。繊細で白いのです。それはそれだけで満足を与えてくれます」。

アグネス・マーティンの作品のその物質的構造において無邪気なほどに率直である。《無題 #11》のようなキャンヴァスは形は正方形であり、見る者の視野を圧倒するのではなく抱擁するような大きさで作られている。彼女は柔い鉛筆で、表面に平らに交差する線を引く。碁盤の目はその不完全さにおいて絶対的に正確である。心臓の鼓動の不規則な規則性をもって、正方形というよりはわずかに長方形となっている。彼女の作品は幾何学や測定の探究ではなく、序列のない連続した拡がりや覆う物質的精神的空間である。

アグネス・マーティンは1916年、カナダのサスカチュワンで生まれ、家族の小麦畑があるバンクーバーで育った。その際限なく繰返される成長物で満ちた遠く広がる水平線のもとで暮らした彼女は1932年、ニューヨークに出て来て、コロンビア大学に入学し、美術の学士号と修士号を取得した。

アメリカ南西地方の広大な風景が、1940年代、彼女をニューメキシコに引きつけた。彼女はそこで長年にわたって、土地、土着のインディアン文化を研究し、画家としての彼女自身の様式と哲学を見出した。彼女はまた道教と禅宗を学んだ。1957年、ニューヨークに戻り、マンハッタン港地区に住んだ。そこはエルズワース・ケリーやジャック・ヤンガーマンのような芸術家もアトリエを構えていた。

アグネス・マーティンの作品は1960年代のミニマル・アートにおいて特異な位置を占めている。それは抽象的であり、痛烈でもなく、建築のスケールを熱望することもなく、切りつめられている。彼女の作品はタッチの暖かみと、時代の大胆な断定的精神とは無縁の謙遜を持っている。振り返ってみれば、彼女の絵画と素描はまた、1970年代、80年代の若い芸術家たちに強力な影響を与えた。彼女は構図と素描の本質に着実な焦点を合わせたことと、彼女の芸術が独特の静かな気分をもっていることによって高く評価されている。他の若い画家たちはマーティンが絵画の柔かな色調の表面に確立した微妙な色彩の豊かな響きに気づき、これを応用しようとした。

1967年、マーティンはニューメキシコに戻り、現在そこに住んでいる。彼女はアメリカ南西部の風景が、彼女の人生と芸術にとって必要な孤独、たっぷりとした空間、沈黙を与えてくれることに気づいたのである。

S.L.

Agnes Martin

1916–

21

Untitled #11

1977

Graphite and gesso on canvas

182.9 × 182.9 cm (72 × 72 inches)

Gift of The American Art Foundation 77.44

The tranquil, modest surfaces of Agnes Martin's paintings offer a quiet place where one can experience the gentle rhythms of the graphite lines she has placed so firmly yet so softly on the canvas. As Martin once wrote in a probing consideration of her own emotions, "We cannot even imagine how to be humble. I can see humility. Delicate and white. It is satisfying. Just by itself."

Agnes Martin's work is disarmingly direct in its physical structure. Her canvases, such as *Untitled #11* (1977), are square in format and scaled to embrace, but not to overwhelm, the viewer's field of vision. She works with a soft pencil, drawing lines evenly across the surface. Her grid is absolutely correct in its imperfection, slightly more rectangular than square, with the irregular regularity of a heartbeat. Her work is not an exploration of geometry or measurement but of physical and emotional space covering a continuous, non-hierarchical span.

Agnes Martin was born in 1916 in Saskatchewan, Canada, and she grew up in Vancouver on her family's wheat farm. Its far-flung horizons filled with endlessly repeated growth stayed with her when she came to New York City in 1932. She enrolled at Columbia University, where she completed a bachelor's and a master's degree in fine arts.

The vast landscape of the American Southwest drew Martin to New Mexico in the 1940s, and she spent many years there studying the land, the native Indian culture, and finding her own individual style and philosophy as an artist; she also studied Taoism and Zen Buddhism. In 1957 she returned to New York City and settled in the harbor area of Lower Manhattan, where artists such as Ellsworth Kelly and Jack Youngerman were also establishing their studios.

Agnes Martin's work earned a special place in the Minimalist art of the 1960s. It is abstract and reductive without being hard-edged or aspiring to the scale of architecture. Her work has a warmth of touch and a modesty which stands apart from the boldly declarative spirit of that time. In retrospect, her paintings and drawings also have been extremely influential on younger artists of the 1970s and 1980s. She is admired for her steady focus on essentials of composition and drawing, for the unique mood of quietude in her art. Other younger painters have noticed and adapted the rich resonance of the subtle colors Martin establishes on the soft-toned surfaces of her paintings.

In 1967, Martin returned to New Mexico, where she now lives. She has found that the landscape of the American Southwest provides the solitude, amplitude of space, and silence that her life and art requires.

S.L.

Bibliography

Alloway, Lawrence. "Agnes Martin." *Artforum*, 2 (April 1973), pp.32-37.

London, The Hayward Gallery, *Agnes Martin Painting and Drawings 1957-1975* (exhibition catalogue), 1977. Essays by Dore Ashton and Agnes Martin.

Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. *Agnes Martin* (exhibition catalogue), 1973. Catalogue by Lawrence Alloway.



2,616,216

1979

水性塗料・壁もしくは天井
投影像のため大きさは可変

ジョナサン・ボロフスキーのマルチメディア・インスタレーションは、1970年代初頭のミニマルアートの芸術家たちによる形式的で簡素な風潮のただ中で騒乱のデビューを飾って以来、注目を集め、また個人的、社会的、政治的問題を反映してきた。1975年にニューヨークのポーラ・クーパー・ギャラリーで行なわれたボロフスキーの初めての個展は、何よりも、象徴的なオブジェや個人的な声明書でいっぱいの彼のアトリエの混沌と無頓着を模することを試みた環境芸術であった。すさまじいエネルギーと表現で制作されたメッセージは、しばしば政治的および社会的抑圧に対する告発となっている。

《走る人々 2,616,216》は、都会生活の切迫した危険と恐怖症を思い出させる。私たちは集団ヒステリーに捕われているのだ。画像はアセテートのスライドを壁に投影して作り出されるので、自由に角を曲がり、天井に延び、サイズは変化するに任される。それから投影された画像の形がなぞられ、ペイントされる。個人の力と孤独の両者に対する同じような声明として、ボロフスキーは1982年の有名な「時代精神」展の際にベルリンの壁に一人の《走る人》を描いた。画像とその配置は精神的現実逃避と圧制的政体からの自由とを追求するよう主張する。

現代社会に対する今日性にもかかわらず、ボロフスキーの描く画像は、夢の中とかいたずら書きのように無意識的で自由な表現の中にその起源を持っている。彼の複雑なメッセージは、ある意味で彼の精神の自画像なのだが、人間の経験一般を象徴している。

ボロフスキーは一連のメディアと様式を使う。彼の描く画像にはサインの代わりに一律にナンバーが与えられ、それがこの芸術家のトレードマークになっている。ボロフスキーは1969年にカウントを始めた。その時彼はコンセプチュアル・アーティストとして、毎日何時間も費やして、1から始まり無限大に向かう数字を順に書き連ねたのだ。直線的で合理的なカウントは、宇宙と時間に関する彼の大きな関心を反映し、感情的で多様な彼の作品に概念的統一性を与えている。

抽象表現主義者たちに触発されたボロフスキーの自由に流動する画像は、70年代初期の芸術の厳格で限定的な雰囲気、生と個人的な表現とを導く。彼の精神的探究と社会的対決は、私たちに共通する必要と経験を反映し、広くアピールしている。

S.W.

Jonathan Borofsky

1942-

22

Running People at 2,616,216

1979

Latex paint on wall and/or ceiling, dimensions variable

Purchase, with funds from the Painting and Sculpture Committee 84.43

Jonathan Borofsky's multimedia installations have commanded attention and provoked reflection on personal, social, and political issues since they made their disorderly debut amid the formal and reductive climate of the Minimalists in the early 1970s. Borofsky's first one-artist exhibition at the Paula Cooper Gallery in New York in 1975 was an environment that attempted, among other things, to simulate the chaos and casualness of the artist's studio, dense with symbolic objects and personal statements. Executed with tremendous energy and expression, his messages are frequently indictments of political and societal oppression.

Running People at 2,616,216 (1979) recalls the imminent dangers and phobias of urban life. We are caught in mass hysteria. The image is created by projection of an acetate slide onto the wall, allowing it to be playfully wrapped around corners, extended to ceilings and varied in size. The forms are then traced from the projected image and painted. In a similar testament to both the power and isolation of the individual, Borofsky painted a single *Running Man* on the Berlin Wall in the famous "Zeitgeist" exhibition of 1982. The image and its placement asserted the quest for spiritual escapism and freedom from oppressive governments.

Despite their relevance to contemporary society, most of Borofsky's images have their origins in his dreams and mindless free expressions like doodles. His complicated messages, in a sense self-portraits of his psyche, are typical of human experience in general.

Borofsky uses a range of mediums and styles. His images are given uniformity by the replacement of the signature with a number, which has become the artist's trademark. Borofsky started counting in 1969, when, as a Conceptual artist, he spent many hours each day writing down numbers in sequence, starting with one and heading toward infinity. Counting, linear and rational, provides a conceptual unity to his emotive and varied work, reflecting his preoccupation with the universe and time.

Borofsky's free-flowing imagery, inspired by the Abstract Expressionists, brought life and personal expression back into the severe, restricting atmosphere of art in the early seventies. His spiritual exploration and societal confrontations have broad appeal, reflecting our common needs and experiences.

S.W.

Bibliography

New York, The Museum of Modern Art. *New Work on Paper 2* (exhibition catalogue), 1982. Catalogue by Bernice Rose.

Philadelphia Museum of Art and Whitney Museum of American Art, New York. *Jonathan Borofsky* (exhibition catalogue), 1984. Catalogue by Mark Rosenthal and Richard Marshall.

Stockholm, Sweden, Moderna Museet. *Jonathan Borofsky* (exhibition catalogue), 1984. Essays by Olle Granath, Joan Simon, Dieter Koeplin, and Richard Armstrong.



Untitled # 146

1985

Color photograph

181.8 × 122.2 cm (71 9/16 × 48 1/8 inches)

Purchase, with funds from Eli and Edythe L. Broad 87.49

Cindy Sherman's decided impact on the art world was acknowledged in 1987, when, at the age of thirty-three, she became the youngest photographer to have a one-artist exhibition at the Whitney Museum of American Art. Her work helped define the Post-modern period in contemporary art—a period characterized by rejection of the historical fundamentals of modernism and an ironic attitude toward received icons of popular culture. Sherman's photographs are of herself, costumed and made-up to impersonate characters in American films and magazines. Her work thus reflects mass media and culture and should be approached conceptually, in social and political terms, not as introspective portraits of the artist-as-actress. Her single-image subjects—women assuming roles ranging from Hollywood starlet to suburban housewife—compel us to think critically about the world.

Sherman arrived in New York in the late 1970s and quickly established her reputation with black-and-white “film stills” of herself in the guise of *femme fatale* movie stars. Her compositions, seemingly borrowed from movies and magazines of the 1950s and 1960s, recall the early, unselfconscious days of American pop culture. With her introduction of large-format, color photography in 1980, Sherman's style, subjects, and message have become increasingly sophisticated and psychologically tense. From her 1981 series of “horizontals,” which portray reclining women caught in moments of thought and feminine vulnerability, to her recent progression into the ugly and grotesque, her thematic immersion in the mass media is integral to her work.

In *Untitled # 146*, Sherman, dressed in ghoulish garb with obviously fake teeth and breasts, addresses the blurred distinctions between image and reality and the ultimate merging of both. The photograph is part of a theatrical series begun in 1984 that confronts us with the world of fairy tales, myths, and nightmares. Sherman's focus has gradually shifted from the persona of the glamour girl to that of freaks in frightening scenarios. Her images, although now tied more deeply to history, still recall the fantastical horror movies of late night television.

Neither painting nor the fine-art tradition of photography has inspired Sherman as an artist. Rather, she derived the greatest inspiration from alternative art practices of the 1970s, especially Performance Art. Sherman, herself a product of the American television generation, urges us to reflect on the conventions imposed on us by the mass media and society and their ultimate and unavoidable influence on who we are.

S.W.

Bibliography

New York, Whitney Museum of American Art. *Cindy Sherman* (exhibition catalogue), 1987. Essays by Peter Schjeldahl and Lisa Phillips.

Schjeldahl, Peter. *Cindy Sherman* (New York: Pantheon Books, 1984).

シンディ・シャーマンの芸術界における決定的な衝撃が認められたのは、彼女が33歳という最年少の写真家としてホイットニー美術館で個展を開いたときである。彼女の作品は、現代美術におけるポストモダンの時代、すなわちモダニズムの歴史的基礎の拒否と大衆文化の受容された図像に対する皮肉的な態度によって特徴づけられる一時代を定義するのに役立つ。シャーマンの写真は、アメリカ映画と雑誌の中で人格化された人物に衣裳を着せて作り上げたものである。したがって彼女の作品はマスメディアと大衆文化を反映しており、女優としての芸術家の内省的肖像画としてではなく、社会的政治的観点で概念的にアプローチされるべきものである。彼女が対象とするただ一つのイメージ、すなわちハリウッドの若手女優から郊外に住む家庭の主婦に至るまでの役割を与えられた女たちは、我々に、世界に関し批判的に考えることを強制する。

シャーマンは1970年代後半にニューヨークに出て、すぐに「ファム・ファタレ」の映画スターに扮した自分自身の白黒スチール写真によって、名声を確立した。1950年代、60年代の映画と雑誌から借用したと思われる彼女の構図は、アメリカのポップ文化の初期の、自意識のない日々を思い出させる。1980年、大判のカラー写真を採用することによって、シャーマンの様式、主題、メッセージは急激に洗練され、心理学的に緊張したものとなった。1981年の思索と女性的弱みに陥った瞬間をとらえた体を傾けた女性を写した“水平線”のシリーズから、醜くグロテスクなものへと進んだ最近の作品に至るまで、彼女の主題におけるマスメディアへの熱中は、彼女の作品にとって絶対必要である。

《無題 #146》において、鬼のような身なりをして、明らかに女の歯と乳房をつけたシャーマンは、イメージと現実の区別の不鮮明さと両者の根本的溶け合いを示している。その写真は我々をおとぎ話、神話、悪魔の世界と直面させる。1984年に始められた演劇的シリーズの一部である。シャーマンの焦点は徐々にグラマー・ガールから、ぎょっとさせるシナリオの奇形の人物へと移っていった。彼女のイメージは、今や歴史に深く結びついているけれども、なお深夜テレビの空想的ホラー映画を思い出させるものである。

絵画も、写真の美術としての伝統も、ともに芸術家としてのシャーマンにインスピレーションを与えなかった。むしろ彼女は1970年代に次々と登場した芸術の実践、特にパフォーマンス・アートから、最も大きなインスピレーションを引き出した。シャーマン自身、アメリカのテレビ世代が産んだ子であり、彼女はマスメディアと社会が我々に押しつけた慣習と我々に及ぼした避けられない根本的影響について反省を迫るものである。

S.W.



1980年代、ポストモダンの建築家たちは近代建築の元来の幾何学性を拒否し、自分たちの革新的で奇抜な建物のために、それ以前の様式において使用されたプラン、建築的細部さらにはロマンティックな理想をも借用した。建築、文学、音楽、絵画、彫刻において、進歩や独創性の概念そのもの、そしてアヴァンギャルドの存在が真剣に問題にされていた。何人かの批評家と歴史家は、近代は終わったと宣言し、それと共に他者に道を図示するようなヴィジョンを持った強力な個人の力によって勢いをつけられた、様式から様式へと交替していく動的循環は終わった。

多くの疑いと不確かさに満ちたこの時代に生きて、シェリー・レヴィーンのような若い芸術家は、歴史、進歩、革新、そして芸術を通しての自己の個性の表現に疑問を投げかけた。数多くの写真と小さな絵画において、レヴィーンはウォーカー・エヴァンズ、エリオット・ポーター、エドワード・ウェストンなどの写真家の作品と、フェルナン・レジェ、カジミール・マレーヴィチ、ピエト・モンドリアンらの画家の作品を、オリジナルに非常に近いのだが縮小したスケールでパロディにして翻案している。

レヴィーンの作品は芸術家の署名の仕方は護符であり、創造的個人の哲学と心理学のための表現手段であるという広く支持されてきた信仰と立ち向かい、これを拒絶している。彼女の作品は、様式が道徳的選択であることを否定する。レヴィーンは他の芸術家の署名の様式をしばらくの間採用しては、それをやめ、また別の様式を選んで用いるが、その誰とも全く掛かり合うことはしない。彼女にとって関心があるのは、変化の過程と多くの視点からみた不安定な調査である。彼女は革新の過程と速度を図解するための線の枠組みを必要とする確固たる原則とダイナミックな近代主義的歴史観を否定する。

1987年の《無題(黄金の節:1)》において、レヴィーンは変化する物を別の組合せに当てることを実践している。彼女は素材自体の中に絵画の主要な構成要素を見出したのである。規則性のない表面の欠陥をもつありふれた合板が楕円形の木のかさびを打ち込まれて平らにされている。レヴィーンは彼女の作品の焦点として、こうした人工の木のかさびを選び、それらを金で目立たせて、普通木材を一点の構成作品に変えている。その線的不規則性は作品の中の偶発的接合点に生ずる黄金色の形に対し、対位法を演じている。

批評家たちはレヴィーンの創作過程に見られる故意の受動性と容認された視覚情報の好みを指摘した。これらはアンディ・ウォーホルの後期の作品に見られる特徴である。ウォーホルは大衆文化から受容されたイメージを好み、それらを自己流に新たな文脈に置き直して変形させた。1970年代末から今日までの作品で、レヴィーンが一貫して扱っているのは、世界の大博物館と書物や複製に出てくるような容認された美術史そのものである。彼女自身の作品が制作され、眺められるまさにその文化的文脈を問題にすることによって、レヴィーンはウォーホルの挑戦と要求を取り上げてきた。ポストモダンの歴史の図式の中で、我々はこれが進歩的か、後退的か、あるいは再統合して活気づく永続的文化サイクルであるのか語ることができるだろうか。 S.L.

In the 1980s, Postmodern architects have rejected the pristine geometries of modern architecture and have borrowed plans, architectural details, and even the romantic ideals expressed by earlier styles for their own innovative and fanciful buildings. In architecture, literature, music, painting, and sculpture, the very concept of progress, originality, and the existence of an avant-garde has been seriously questioned. Some critics and historians have declared that the modern era has ended and, with it, the dynamic cycle of style replacing style, fueled by the forces of powerful individual personalities whose vision charted the way for others.

Living within this era of many doubts and very few certainties, younger artists such as Sherrie Levine have posed their own questions about history, progress, innovation, and the expression of one's personality through art. In numerous photographs and small paintings, Levine remakes the work of the photographers Walker Evans, Eliot Porter, and Edward Weston, and of the painters Fernand Léger, Kasimir Malevich, and Piet Mondrian in parodic form—very like the originals but smaller in scale.

Levine's work confronts and rejects the widely held belief that an artist's signature style is a talisman, an expressive vehicle for the creative individual's philosophy and psychology. Her work denies that style is a moral choice. Levine adopts the signature styles of other artists for a moment, drops them, picks up others, and remains committed to none at all. Her commitment is to the process of change, to the rootless investigation of many points of view. Hers is a denial of fixed principles and the larger dynamic of modernist history, which required a linear framework by which to chart the progress and speed of innovation.

In *Untitled (Golden Knots: 1)* of 1987, Levine's practice of appropriation finds another set of variables. She has found the major compositional element of the painting within the material itself, a common plywood board whose random surface imperfections have been smoothed by the insertion of elliptical wooden plugs. Levine chooses these man-made wooden plugs as the focal points of her work, highlighting them with gold and transforming an ordinary piece of lumber into a composition whose linear irregularities play a counterpoint to the golden shapes occurring at random junctures within the work.

Critics have noted the studied passivity of Levine's creative processes and her preference for received visual information. These are traits which characterize the work of the late Andy Warhol, who preferred received images from mass culture and transfigured them by appropriation and re-contextualization. In her work from the late 1970s to the present, Levine's stated subject is the received history of art itself as it appears in the world's great museums and in books and reproductions. Querying the very cultural context in which her own work is created and viewed, Levine has taken up Warhol's challenge and mandate. Within the Postmodern scheme of history, can we tell whether this is progressive, regressive, or just the perpetual cycle of culture re-integrating and reinvigorating itself? S.L.

Bibliography

Atlanta, The High Museum of Art. *Art at the Edge: Sherrie Levine* (exhibition catalogue), 1988. Catalogue by Susan Krane and Phyllis Rosenzweig.

Melville, Stephen W. "Not Painting: The New Work of Sherrie Levine," *Arts Magazine*, 59 (June 1985), pp.141-44.

Siegel, Jeanne. "After Sherrie Levine," *Arts Magazine*, 60 (February 1986), pp.23-25.



アレクサンダー・カルダーの1957年の作品《7本足の動物》は、7本の先細りの足で軽やかに立ち、その体のくさび型をした部分は、さまざまな方向に、同時にしかもダイナミックに伸びている。カルダーの彫刻の多くがそうであるように、この作品は、空間のほんのわずかな部分を占める鋼鉄製の平坦な面から作られていながら、空間そのものを限定し、内に取り込み、それに活力を与えている。《7本足の動物》の、滑らかな黒い皮膚は、空間の中にその力強い輪郭を浮かび上がらせ、また屋外においては、くっきりとした、しかも不思議と自然な印象を見る者に与えるのに役立っている。カルダーの彫刻には、軽やかさと同時に生きているかのような活力があり、それが彫刻自体を自然環境の中に馴染ませ、また建築的なセッティングの中では、環境を和らげ、人間化する力として作用する。

カルダーは1898年に生まれたが、父も祖父も彫刻家として成功をおさめたアメリカ人であった。彼の機械、空想劇、旅行に対する愛好から、工学と美術を学ぶことになったが、彼のヨーロッパ訪問の際に、ジャン・アルプ、マルセル・デュシャン、ホアン・ミロ、ピエト・モンドリアンら、彼よりも年長の重要なモダニズムの芸術家たちに注意をひかれた。1920年代から30年代初めにかけて、彼はパリにおいて、若き芸術家として少しずつ自己形成を行なったが、その間、彼はしばしばその驚嘆すべき《サーカス》を上演して見せた。これは機械仕掛けて動く多くの小彫刻と、演出家であり腹話術師でもある芸術家に指揮されて、実際の公演の中でそれぞれの役割を持った人形たちから成る集合体である。彼本来の魅力と発明の才は、そのよく知られた“モビール”、すなわち自然界の空気の流れにそっと押されて動く彫刻にも、同様に発揮されている。

《7本足の動物》はカルダーのもう一つのよく知られた彫刻形式、すなわち“スタビール”（不動）である。地上に立つ彫刻は、鑑賞者自身とその環境を共有することになる。カルダー芸術の面白さ、そしてパラドックスの一つは、その軽快さと線の重視にある。これはモビール作品にたやすく見てとれるが、スタビール作品についても同様にあてはまる。この7本足の動物はたしかに地面に足をつけているが、その足どりは軽やかであり、空間の中で優美にバランスを保っているように感じられる。というのも、曲線の輪郭を持つそれぞれの面が、炎のようにゆらゆらと、波を思わせる形状で連続的に組み合わされているからである。彼の仲間であるモダニスト、アルプやミロと同様、カルダーもまた、抽象的な形態を通じて、そしてそれに固有の詩的な味わいを加えながら、自然の世界について語ったのである。

S.L.

Alexander Calder's *Seven-Foot Beastie* of 1957 stands nimbly on seven tapered feet, the wedges of its body spread in several dynamic directions at once. Like so much of Calder's sculpture, it is made of flat-cut planes of steel that define, embrace, and animate space while only slightly displacing it. The smooth black skin of the *Seven-Foot Beastie* helps to define its strong outlines in space and to give the work a clear yet subtly natural presence in the open air. There is a buoyancy and lifelike animation to Calder's sculpture, which make it seem at home in a natural environment and, in an architectural setting, act as a softening, humanizing force.

Calder was born in 1898, the son and grandson of successful American sculptors. His own fondness for machinery, imaginative play, and travel led him to study engineering and art and to visit Europe, where he attracted the attention of important older modernists such as Jean Arp, Marcel Duchamp, Joan Miró, and Piet Mondrian. During the 1920s and early 1930s, Calder's formative years as a young artist in Paris, he often performed his wonderful *Circus*—an ensemble of multiple small sculptures, moving machinery, and dolls with actual roles in a live performance guided by the artist as impresario and ventriloquist. His natural charm and inventiveness was also expressed in his famous “mobiles,” sculptures which move as they are softly pushed by the natural currents of air.

Seven-Foot Beastie is a “stable,” another celebrated Calder sculptural form. A stationary work standing on the ground, it shares the viewer's own environment. One of the delights and paradoxes of Calder's art is its lightness and linearity, which is easy to see in the mobiles, but no less apparent in the stables. The seven feet of our beastie touch the ground, yet the work feels light-footed, elegantly poised in space, as its successive curved planes flare out in wavelike configurations. Like his fellow modernists Arp and Miró, Calder spoke of the natural world through abstract form and with special poetic eloquence.

S.L.

Bibliography

Calder, Alexander. *Calder: An Autobiography with Pictures* (New York: Pantheon Books, 1966).

Hayes, Margaret Calder. *Three Alexander Calders: A Family Memoir* (Middlebury, Vermont: Paul S. Eriksson, 1977).

New York, Whitney Museum of American Art. *Calder's Universe* (exhibition catalogue), 1976. Catalogue by Jean Lipman.



ジョージ・シーガルによるアメリカの肖像は、普通の人々の一人が普通の事を尋常でない優雅さと厳粛さで行なっているものである。シーガルは日常生活の最も単純な動作を、等身大の石膏製人物像の重く静止した生命に移しかえる。彼らは、現代的な存在の中でも最も親密でおなじみの空間に示す、部分的な環境の中に置かれる。凍りついた瞬間の中で硬直したシーガルの白い石膏人物たちは、あらゆる年齢と性、あらゆる肉体的精神的状態にわたっている。この彫刻家には感情移入の能力が常に存在している。彼は諷刺を抑え、観察されていないかのように生活している、ありふれたアメリカ人の飾らない静かなひとときの中に気高さを見出す。

ジョージ・シーガルは1924年にニューヨーク市に生まれ、芸術の早期訓練は1941年にクーパー・ユニオン・スクール・オブ・アートで受けた。彼はまもなくニュージャージー州にある両親の養鶏場で働くために呼び戻され、研究は中断された。シーガルはのちにニューヨーク大学で学士号を、ラトガース大学で修士号を取った。このアカデミックな経歴は美術への絶えざる献身を示しているように見えるが、彼は多年にわたる芸術家としての形成期を、養鶏場を経営し、ニュージャージーの高校で英語と工作を教えて過ごしたのだ。シーガルの芸術のヒューマニスティックな焦点は、農夫、教師、手工労働者としての経験によって捉えられ、強められた。

1950年代の間、シーガルはハプニングと呼ばれる、威勢のいい結末の予想のつかない芸術家のパフォーマンスに参加した。彼はジム・ダイン、アラン・カプロー、クレス・オルデンバーグといった芸術家仲間に出会った。彼らは日常の消費物資をアサンブラージュや独立した彫刻作品に組み入れていた。1958年、シーガルは鶏かこの針金、木の補強材、石膏で粗くかたどった人物像を作った。1961年には生きた人間から型をとり始め、それらの人物像を、自転車、椅子、ベッドのような実際の物と組み合わせ、こうして石膏の人物たちを、ある程度演劇的で、ある程度現実的な空間の中に置いた。

シーガルは、都会や郊外の環境における個人の孤独に對し極度に敏感である。しかし彼の目的は社会的記録主義者のものではない。人体から型をとる不便なプロセスに耐えた個人個人の固有の相貌は、どういうわけか材質の粗い表面に変容し、より普遍的な感情を投影することができる。

《バス・ステーション》は、石膏とアサンブラージュによるシーガルの初期作品の一つである。一人の女がバス停を抽象化したコーナーで孤独に座っている。元気がない姿勢としわのよったコートは、彼女が望む目的地から遠く離れているかもしれないことを示している。スーツケースに腰かけ、床にハンドバッグを置いた彼女は、身を立て直して旅立つために立ち上がろうとしているのかもしれない。もし彼女が束の間、道や目標を見失ったように見えるとすれば、それはとても個人的で感情的な瞬間、にぎやかに混雑した午後のバス停の、より明白で一時的な混乱によるのではなく、むしろ私たちの知り得ない何かによって生じた瞬間なのであろう。 S.L.

George Segal's portrait of America is one of ordinary people doing ordinary things with extraordinary grace and gravity. Segal translates the simplest gestures of everyday life into the weighty, stilled life of his life-size plaster figures, who occupy partial environments that suggest the most intimate and familiar spaces of contemporary existence. Caught in the rigidity of a frozen moment, Segal's white plaster figures span every age and sex, every physical and mental condition. The sculptor's capacity for empathy is ever present; he resists caricature and finds nobility in the plain and quiet moments of common Americans going about their lives as though unobserved.

George Segal was born in New York City in 1924 and received his early training in art at Cooper Union School of Art in 1941. His studies were soon interrupted when he was called back home to work on his parent's chicken farm in New Jersey. Segal later completed a bachelor's degree at New York University and a master's at Rutgers University. Although this academic resumé seems to indicate an unbroken dedication to fine art, he spent many of his formative years as an artist operating a chicken farm and teaching English and industrial arts in New Jersey high schools. The humanistic focus of Segal's art was set and strengthened by his experiences as a farmer, a teacher, and a manual laborer.

During the 1950s, Segal took part in the influential and unpredictable artist-performances called Happenings. He met fellow artists such as Jim Dine, Allan Kaprow, and Claes Oldenburg, who were incorporating everyday consumer articles into their Assemblages and freestanding works of sculpture. In 1958, Segal made roughly modeled human figures with wire from a chicken coop, a wooden armature, and plaster. He began to do life-casts in 1961 and combined these figures with real objects such as bicycles, chairs, and beds, thus placing his plaster personages into partly theatrical, partly real space.

Segal is extremely sensitive to the isolation of individuals in urban and suburban environments, but his purpose is not that of a social documentarian. Somehow the specific features of the individuals who have endured the inconvenient process of life-casting are transfigured by the rough surface of the material and can project more universal emotions.

The Bus Station (1965) is one of Segal's early works in plaster and assemblage. A woman sits alone in the abstracted corner of a bus station, her sagging posture and wrinkled coat suggesting that she may be a long way from her desired destination. Sitting on her suitcase, her handbag placed on the floor, she may be about to stand up, to put herself in order, and embark on a trip. If she seems to have momentarily lost her way or her focus, it may be a very private and emotional moment of wandering and loneliness caused by something we can never know, rather than the more obvious and transitory confusion of a bus station on a busy, crowded afternoon. S.L.

Bibliography

Hunter, Sam and Don Hawthorne. *George Segal* (New York: Rizzoli International Publications, 1984).

Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, *George Segal: Environments* (exhibition catalogue), 1976. Catalogue by José L. Barrio-Garay.

Van der Marck, Jan. *George Segal* (New York: Harry N. Abrams, 1975).



ドーマイヤー社のミキサー

1965
Vinyl, wood, and kapok
81.3×50.8×31.8cm (32×20×12 1/2 inches)

クラース・オルデンバーグの《ドーマイヤー社のミキサー》はケーキを作ったりクリームを泡立てたりするには役に立ちそうもないが、思考の糧をかき立てることはできる。日常的台所用品の実物以上の巨大版において、オルデンバーグは多くのレベルでの変形を行なった。彼は私たちがありふれた物に視覚的・触覚的に慣れ親しんでいるのを利用して、自分の行なう変形を一層生き生きと驚きに満ちたものにする。ミキサーは人間の手のスケールを超え、硬い金属の表面は突然柔らかく肉質になる。手持ちのミキサーの、食物を変形する威力を上から見つめるかわりに、今や私たちはその下に立ち、ミキサーの方は空中を舞うのだ。この日用品について知られているあらゆることが突然違ったものになり、全く驚くべきものとなる。そこにはペーソスを帯びた何か擬人的な存在がある。このミキサーはうなだれているように見える。たぶん機能の欠如と柔らかくたるんだ形に困惑しているのだ。

クラース・オルデンバーグは1929年、スウェーデン人外交官の息子としてストックホルムに生まれた。父は1936年に家族をシカゴへ連れて行き、一家はそこに1946年まで滞在した。シカゴのアート・インスティテュートの初期の展示とシカゴ地区の芸術のユーモラスなシュルレアリスムの伝統は、若きオルデンバーグに影響を与えた。1946年から1950年までの間、彼はイエール大学で英文学と美術を学び、その後アート・インスティテュートの芸術家兼研究生としてシカゴに戻った。

1956年にオルデンバーグはニューヨーク市に移り、まもなく商店、都会のがらくた、マンハッタンの混雑した街路の絶えざる変貌の中に、自分の主題を見出した。1961年、彼は自分のアトリエを本物の店に変え、ベタベタしたケーキやコーヒー入りの重いカップ、風にあおられる帽子、古ぼけて捨てられた下着などの形をした彩色石膏彫刻をそこで売った。大雑貨店であり、またパフォーマンス空間でもあった彼の店の擬似商業的セッティングの中で、オルデンバーグは芸術のディスプレイと通常の商売との境界を探索した。彼は、もしあるとするならば芸術作品と日用品との間の生来の違いに興味を持っていたのだ。すなわち貴重で崇められ、静止した前者と、消耗品で単に実用を目的とし、物理的に作動する後者との芸術と生活の間の対話の中に、オルデンバーグはダイナミックな相互作用を望んだ。「私は生活自体の線から形をとる芸術、生活自体のようにねじれ、広がり、積みり、降りかかり、したり、重く、粗く、鈍く、甘く、馬鹿げた芸術に賛成だ」。

オルデンバーグによる創意に富んだ変形は、芸術に関わる、また芸術が普通に使う物と距離を置くことに関わる哲学的な問題の、洗練された理解によっている。不条理な物理的形態の中の遊び心に満ちた仮定は、精神と想像力とに向けられている。オルデンバーグは物の世界を受動的というより能動的なものとして見るよう、日常的な環境や活動の「もしも……なら?」を問うよう、日々の経験を豊かにするために記憶と幻想の遊び好きでしなやかな特質を使うよう観衆を力づける。

S.L.

Claes Oldenburg
1929 –

27

Dormeyer Mixer

1965
Vinyl, wood, and kapok
81.3×50.8×31.8cm (32×20×12 1/2 inches)

Purchase, with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc. 66.55

Claes Oldenburg's *Dormeyer Mixer* (1965) will never help to make a cake or whip cream, but it can stir up ample food for thought. In his larger than life version of an everyday kitchen appliance, Oldenburg has effected a metamorphosis on many levels. He uses our visual and tactile familiarity with commonplace objects to make his transformations more vivid and surprising. The mixer outcales the human hand, and hard metal surfaces are suddenly soft and fleshy. Instead of standing above the hand-held mixer and watching its transformative powers on food, we now stand below while the mixer hovers in the air. Suddenly everything known about this everyday object is different and quite surprising. It has something of an anthropomorphic presence with a touch of pathos. The mixer seems to droop, perhaps embarrassed by its lack of function and its soft, flabby contours.

Claes Oldenburg was born in Stockholm in 1929, the son of a Swedish diplomat who brought his family to Chicago in 1936, where they stayed until 1946. Early exposure to the collections of The Art Institute of Chicago and the humorous Surrealist tradition of Chicago area art were influences on the younger Oldenburg. Between 1946 and 1950 he studied English literature and art at Yale University, then returned to Chicago as an artist and part-time student at The Art Institute.

In 1956 Oldenburg moved to New York City and soon found his subject matter in the shops, urban debris, and constant metamorphosis of Manhattan's crowded streets. In 1961, he turned his studio into an actual store, where he sold painted plaster sculptures in the form of gooey cakes, heavy cups of coffee, hats blowing in the wind, and tired discarded pieces of underclothing. In the quasi-commercial setting of his store, which was as much a performance space as an emporium, Oldenburg explored the boundaries of artistic display and ordinary commerce. He was interested in the inherent differences, if any, between works of art and quotidian objects, the former precious, revered and still, the latter expendable, merely utilitarian, and physically activated. In the dialogue between art and life, Oldenburg hoped for a dynamic interaction: "I am for an art that takes its form from lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself."

Oldenburg's imaginative metamorphoses depend on his own sophisticated understanding of the philosophical issues involved in art and in setting up its distance from ordinary objects of use. His playful hypotheses in absurdist physical form are directed toward the mind and the imagination. Oldenburg encourages his audience to see the world of objects as active rather than passive, to ask "what if?" of everyday environments and activities, to use the playful and elastic qualities of memory and fantasy to enrich daily experience.

S.L.

Bibliography

New York, The Museum of Modern Art. *Claes Oldenburg* (exhibition catalogue), 1970. Catalogue by Barbara Rose.

Oldenburg, Claes, *Store Days: Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)* (New York: Something Else Press, 1967).

Pasadena Art Museum, California. *Claes Oldenburg: Object into Monument* (exhibition catalogue), 1970. Catalogue by Barbara Haskell.



ルイズ・ニーヴェルソンの3点の作品《レイン・フォレスト・コラム》は、彼女がニューヨークの街で見つけたビルやアパートの部分、家具や建築部材から作られている。しかし、私たちがそこに見出すのはむしろ木立ちであり、トテムである。1967年に開催された、ホイットニー美術館における彼女の最初の回顧展で、これら暗色の角柱の作品は、会場入口の狭い通路に陳列された。ニーヴェルソンはギャラリーや美術館の物理的な空間を広く大きく利用する、あるいは特殊な照明の使用を指示することで、建築的な環境に巧みに順応し、またしばしばその環境自体を作り変える。しかも彼女の大規模な、ドラマティックな彫刻には、抽象表現主義絵画の持つ、強い表現力と神秘的な性格もそなわっている。

ルイズ・ニーヴェルソンの芸術家としての経歴は長く、また複雑である。1899年、ロシアのキエフで生まれた彼女、ルイズ・ベルリャウスキーは、1905年に家族とともにアメリカ合衆国に移住し、メイン州に居を定めた。1920年代にチャールズ・ニーヴェルソンと結婚。ニューヨークに移り、アート・ステューデント・リーグで美術を学ぶ。1931年に離婚。ミュンヘンに行き、ハンス・ホフマンの学校に通う。一年後、ニューヨークに戻り、そこにアトリエを開設した。

ニーヴェルソンが最初の個展を開いたのは、1941年、ニューヨークのニーレンドルフ・ギャラリーにおいてであった。木製品による抽象的なアサンブラージュを制作し始めたのも、この頃である。これらの作品は1950年代になって、しだいに巨大化し、支配的になり、ついには彼女の円熟期の作品を特徴づける、建築的なプロポーションを持つまでになった。ニーヴェルソンが批評家や大衆に認められたのは、彼女の経歴の中でも比較的遅く、ミニマル・アートの若い芸術家たちの作品が、盛んに制作、発表された1950年代末から1960年代にかけてである。しかし、たしかに彼女の作品はミニマル・アートのそれと類似しているとはいえ、風雨にさらされた木やドア、建築部材などは、より自由な感覚によって、大きなアサンブラージュに仕立てられている。彼女の作品に組み込まれたこれらの素材は、さまざまな出来事や人物、特定の場所を連想させる作用を持っているのである。

ニーヴェルソンの彫刻の表面には、物理的に見て何ら共通するものがないが、それを一つの主色でおおうことにより、彼女は作品に、形態上の大きな秩序を導入した。豊かなヴァリエティを見せる外界に対する彼女の開かれた目は、数十年にわたって常に新しく生まれ変わるその芸術展開の、恒常的な源泉であった。たとえばこの《レイン・フォレスト・コラム》も、ニューヨークの地下鉄各駅に見られる、柱状の建築物に対する彼女の称賛の念に、部分的には負っている。彼女はこれらのよく知られた暗色の形を、トテム型の抽象的な構造物へと変貌させたが、それは古さと同時に新しさをも合わせ持っているのである。

S.L.

Louise Nevelson's three *Rain Forest Columns* (1962–67) remind us of trees and totems even though they are made from fragments of buildings, apartments, furnishings, and other architectural elements she found in the city of New York. Installed in Nevelson's first retrospective exhibition at the Whitney Museum of American Art in 1967, these dark columns lined a narrow passageway at the entrance to the retrospective. Nevelson responded to architectural environments, indeed often re-made them, by requiring ample space and special lighting conditions within the physical spaces of galleries and museums. Yet, her grandly scaled, dramatic sculpture also has something of the expressive and mystical character of Abstract Expressionist painting.

Louise Nevelson's evolution as an artist was long and complex. Born Louise Berliawsky in 1899 in Kiev, Russia, she immigrated to the United States with her family in 1905 and settled in Maine. In the 1920s, she married Charles Nevelson, moved to New York City, and began to study at the Arts Students League. In 1931, she separated from her husband and traveled to Munich to attend the school of Hans Hofmann; a year later she returned to New York and set up a studio.

Nevelson had her first one-artist exhibition in 1941 at the Nierendorf Gallery, New York. It was at this time that she began to construct abstract wooden Assemblages. These grew in scale and authority through the 1950s until they assumed the architectural proportions characteristic of her mature work.

Critical acclaim and public recognition came relatively late in Nevelson's career, during the late 1950s and 1960s, when the work of the younger Minimalist artists was being developed and shown. Her art has affinities with theirs but she felt freer to incorporate weathered pieces of wood, doors, architectural fragments, and other objects in her large Assemblages. These elements within her work invited imaginative associations with events, personalities, and specific places.

Nevelson instilled a great degree of formal order in her work through the use of a single dominant color to cover the disparate physical surfaces of her sculptures. Her openness to the rich variety of the visual world was a constant source of renewal in her art over many decades. The *Rain Forest Columns*, for example, were inspired in part by Nevelson's admiration for the columnar architecture of New York subway stations. She has recast these familiar, darkened forms into abstract totemic structures, at once old and new.

S.L.

Bibliography

Lipman, Jean. *Nevelson's World*. Introduction by Hilton Kramer (New York: Hudson Hills Press in association with the Whitney Museum of American Art, 1983).

Nevelson, Louise. *Dawns and Dusks: Taped Conversations with Diana MacKown* (New York: Charles Scribner's Sons, 1976).

New York, Whitney Museum of American Art. *Louise Nevelson: Atmospheres and Environments* (exhibition catalogue), 1980. Essays by Richard Marshall and Edward Albee.



チェア・トランスフォーメーション ナンバー3 (左)

1969-70年
アクリル絵具・木
109.2×50.8×75.6cm

チェア・トランスフォーメーション ナンバー12 (中央)

1969-70年
合成ポリマー・木
105.4×91.4×33cm

チェア・トランスフォーメーション ナンバー16 (右)

1969-90年
合成ポリマー・木
76.2×38.1×71.1cm

ルーカス・サマラスは1936年ギリシアに生まれ、1948年、母と共に米国に移住した。彼はラトガーズ大学で初めて本格的に美術を学び(1955-1959年在学)、この時期ニューヨークで「ハプニング」と称される芸術活動を通じてアラン・カプロやジョージ・シーガルと出会う。その後、彼は1959年コロンビア大学の大学院で、著名な中世史学者であるメイヤー・シャピロに師事し美術史を学んだ。1962年まで学生を続けることになるが、一方で彼の作になる芸術作品は評価を高めていく。1960年代前半のニューヨークにおける芸術的風潮が、創作活動への全面的な関与を促すことになったのである。

サマラスの作品の哲学的・様式的原点は明らかにシュルレアリスムの流れの中にある。とりわけ抒情的生活へのシュルレアリスト的な詩的考察、現実世界における日常的・非日常的事物の叙述的可能性の追求といった特質である。《チェア・トランスフォーメーション(椅子の変容)》は問いかける。椅子は、いかなる時に椅子であり、また椅子でないのか。椅子はその機能性、大きさ、色により定義づけられるのか。それともまた、種々の物理的形狀で表わされた抽象的概念といえるのか。この作品の椅子は、思索的で魅力的であるが、ギリシア哲学者プラトンが言うところの理想形態の領域の不敬なパロディである。プラトンの著作『国家』の中では、ベッドの物質的形狀と、ベッドの本質即ちそれ自体のもつ純粋に形而上的な形態とが対比されている。全ての物質的形狀は単にプラトンの理想の影の部分に過ぎない。

ギリシア生まれのルーカス・サマラスがプラトンの物質に対する精神の優位性に挑もうと決めたことは皮肉な対応である。サマラスが使用した一般的ではない材料は、椅子という物質的な存在を我々の考えから遠ざけてしまう。つまり椅子が超現実的、あるいは不吉でさえある感覚を産み出す。個々の作品の材料には次のようなものがある。木、糸、より糸、石膏、合成樹脂、金網、まっすぐな金属ピン、毛糸、模造宝石、綿織物、鉄、紙、鏡、アルミホイル、プラスチック造花、そしてもちろん塗料。

サマラスは1964年に《椅子の変容》のための素描を描き始めた。それらを彫刻として完成させる前に、彼は他の変容シリーズを制作した。それは板、眼鏡、箱、花、ナイフ、はさみを使っている。それぞれのシリーズは、本来の状況において機能できるかもしれない何がしかの目的を持っているが、それ以上にその機能は純粋に美学的でしかも想像的である。

S.L.

Lucas Samaras

1936-

29

Chair Transformation Number 3 (left)

1969-70
Acrylic on wood
109.2 × 50.8 × 75.6 cm (43 × 20 × 29 3/4 inches)
Promised 50th Anniversary Gift of Mr. and Mrs. Wilfred P. Cohen P.1.80

Chair Transformation Number 12 (center)

1969-70
Synthetic polymer on wood
105.4 × 91.4 × 33 cm (41 1/2 × 36 × 13 inches)
Purchase, with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc. 70.1573

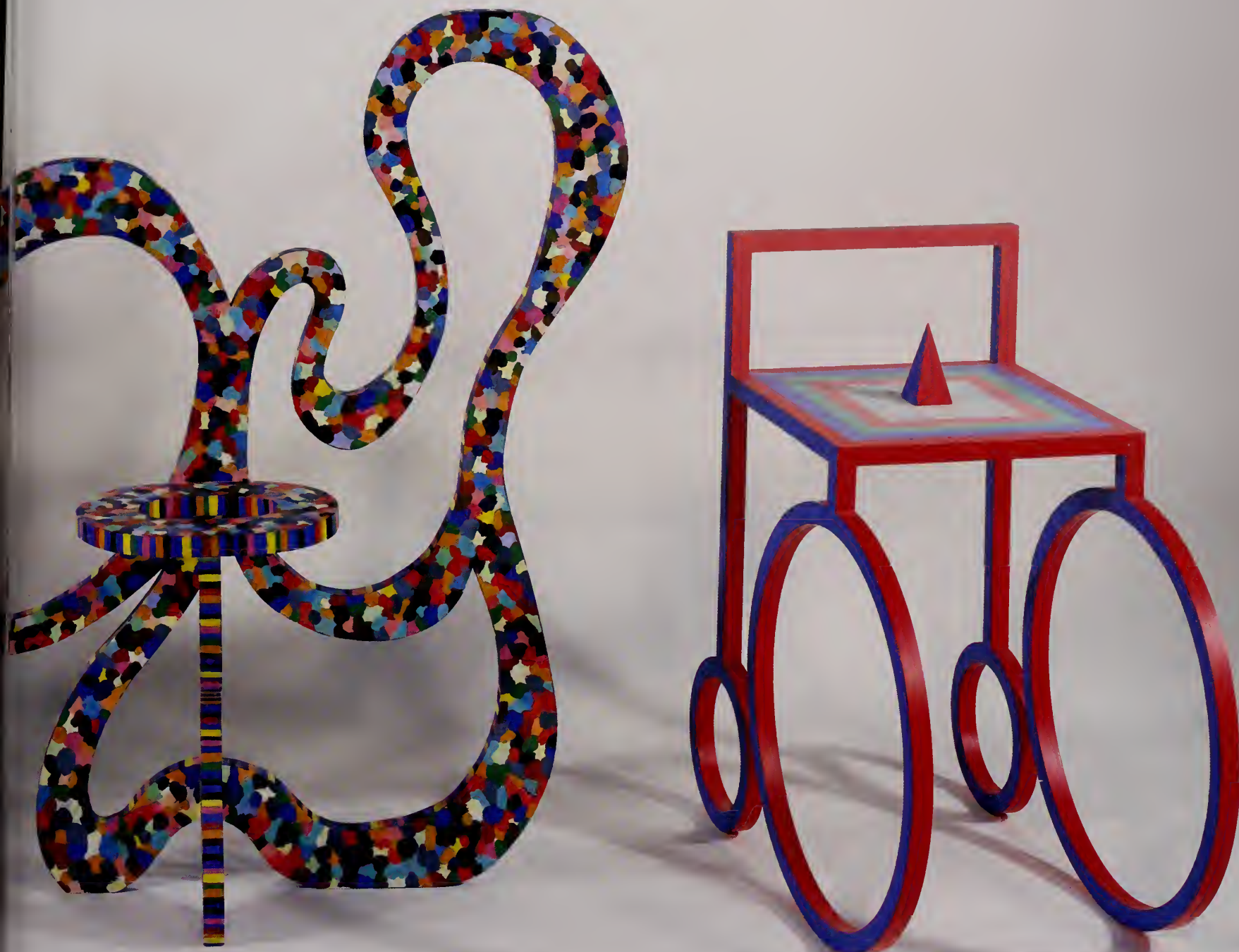
Chair Transformation Number 16 (right)

1969-70
Synthetic polymer on wood
76.2 × 38.1 × 71.1 cm (30 × 15 × 28 inches)
Purchase, with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc. 70.1574



Lucas Samaras was born in Greece in 1936 and immigrated with his mother to the United States in 1948. He began his formal training in art at Rutgers University (1955-59), where he met Allan Kaprow, and George Segal during the exciting days of public events and artist-performances in New York City called Happenings. Samaras entered the Columbia University graduate program in the history of art in 1959 as a student of the eminent medievalist Meyer Schapiro. He continued as a student until 1962, but found that making his own art had become more compelling and that the artistic climate of the early 1960s in New York required his full participation.

Samaras' philosophical and stylistic origins are certainly in the traditions of Surrealism, especially the *objet trouvé* and Surrealist poetic speculations on the emotional life and narrative possibilities of ordinary, sometimes extraordinary, objects from the real world. His *Chair Transformations* of 1969-70 ask: When is a chair not a chair? Is it defined by function, size, and color, or is it perhaps an abstract idea appearing in many physical forms? These chairs are speculative and engaging works, irreverent parodies



of what the Greek philosopher Plato called the realm of ideal forms. In Plato's famous discourse, *The Republic*, the physical presence of a bed is contrasted to the higher essence of the bed, that is to say, the purely spiritual form which is its true nature. All physical forms are mere shadows of the Platonic ideal.

It is ironic yet fitting that Greek-born Lucas Samaras would decide to challenge Plato's primacy of the mental over the physical. The unorthodox materials Samaras used keeps us from thinking away the physical presence of the chairs; some chairs produce Surreal or even macabre sensations. Among the materials in the individual works are wood, string, yarn, plaster, formica, wire mesh, straight metal pins, wool, fake jewels, cotton cloth, steel, paper, mirrors, aluminum foil, plastic flowers, and, of course, paint.

Samaras began making drawings for the the *Chair Transformation* in 1964. Before completing them as sculptures, he produced other transformation series, including plates, eyeglasses, boxes, flowers, knives, and scissors. Each series offered a

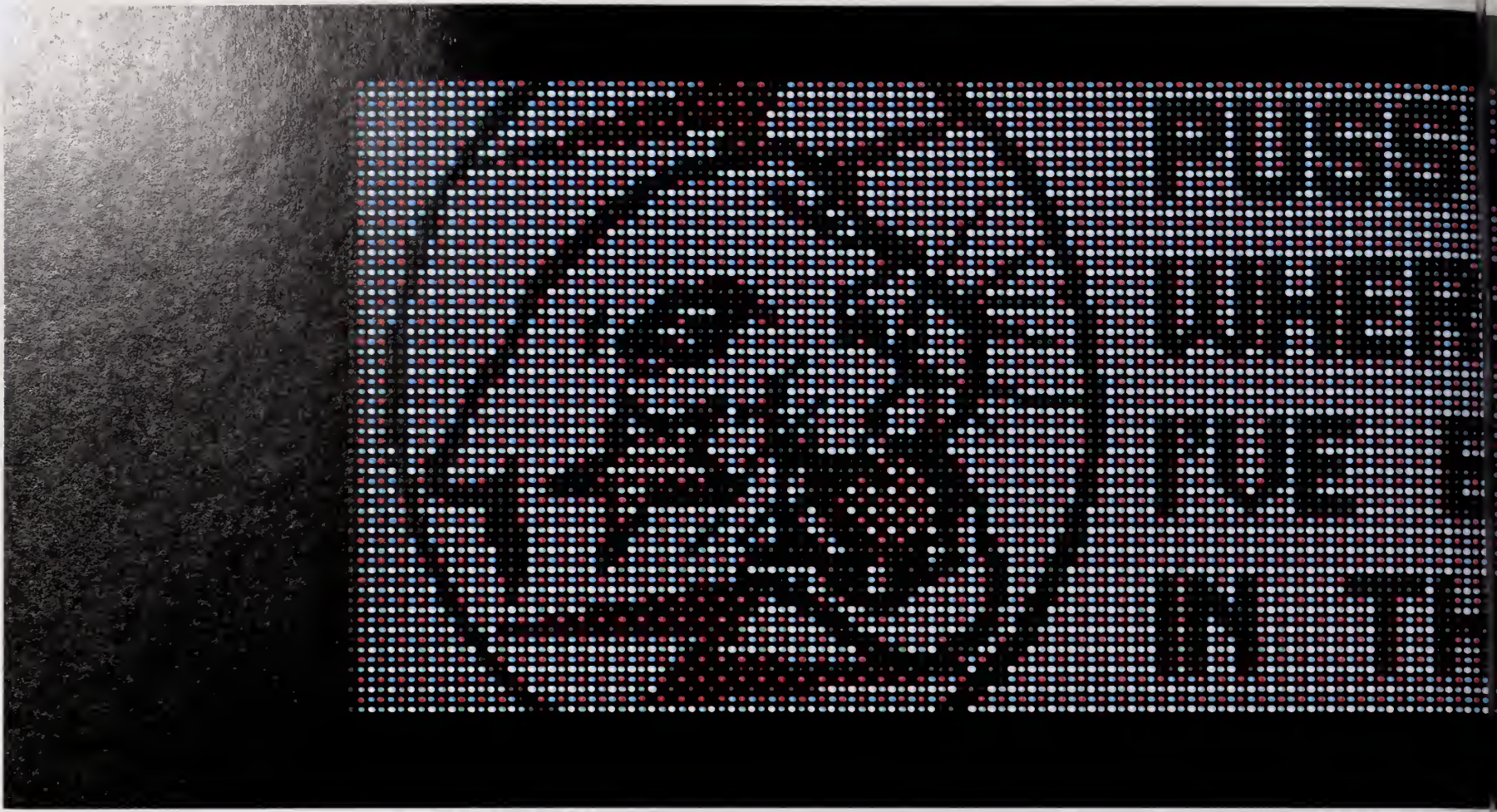
few objects that might possibly function in their original contexts but many more whose function was purely aesthetic and imaginative. S.L.

Bibliography

Levin, Kim. *Lucas Samaras* (New York: Harry N. Abrams, 1975).

New York, The Pace Gallery. *Chair Transformations: Lucas Samaras* (exhibition catalogue), 1975.

New York, Whitney Museum of American Art. *Lucas Samaras* (exhibition catalogue), 1972. Catalogue by Lucas Samaras.



ジェニー・ホルツァー
1950—

30

ユネックス・サイン #1

1983年
電光掲示板表示のグラフィック・アート
77.5×295.9×29.5cm

美術館や画廊より大規模で底辺の広い観衆が欲しいと主張するコンテンポラリーの芸術家は多いが、ジェニー・ホルツァーはそれを実行した。人々が日常の仕事にとりかかろうとして、電光掲示板に、ベンチに、そして公衆電話に貼りつけられたラベル、パーキングメーター、街のビルディングの壁に、彼女の短い辛辣な言葉と視覚のメッセージを思いがけず発見する時、それらはその目的に到達する。芯のあるホルツァーの言説(彼女はそれを自明の理と呼ぶ)は、政治的なスローガンや民衆文化の心地よいフィクションに対する、時に賢明で、しばしば厭世的な警告となっている。ホルツァーはまだ若い芸術家だが、作品は国際的に認められており、1990年のヴェネツィア・ビエンナーレではアメリカ代表に選ばれている。

ジェニー・ホルツァーはアメリカ中西部オハイオ州の小さな町で生まれた。彼女はアメリカ合衆国のこの神話的な中部地域で過ごした幼年時代の天真爛漫な楽しみについて、熱心に語っている。そこでは常識は日常生活の中の安定した力であった。ホルツァーは早くから芸術に興味を持っていたが、大学を出る2年前になるまではそれを専門の仕事にしようとは考えていなかった。1975年にはロードアイランド・デザイン学校の大学院で研究を続けた。この頃、芸術とその支援を大衆の身近なものにしようという問題から、多くの若い芸術家たちは独立した絵画や彫刻のような不連続的なオブジェを作る代わりに、本やコンセプチュアルな作品、環境芸術を創作する気になっていた。翌76年、彼女はニューヨーク市に来てホイットニー美術館の独立研究プログラムに加わった。これは芸術家、批評家、キュレーター、コンテンポラリー

アートの内容と呈示を構想する他の人々とともに、非公式の教室学習と公式のセミナーを行なうというプログラムである。

ホルツァーの最初の自明の理のセット(1978)は、独立研究プログラムの大量の読書リストから出てきた。彼女はニューヨーク市の一般の観衆に向けて発表したいと熱望していた。秘かに匿名の形式でそうしたいと思ってはいたのだが、彼女はポスターにテキストを印刷し、マンハッタン中にばらまいた。人々はそこに返事を書いたので、往復のコミュニケーションが生じた。

ホルツァーは自明の理のいくつかをTシャツに印刷したので、街の中でそれを着ていれば、生きた移動広告板となり得るのだった。同じ頃、地下鉄の落書き芸術家の作品が美術界の注目をひき、ニューヨークの文化の風潮に新たな思いがけない影響力をつけ加えた。ホルツァーは自分自身の反応を回想している——「私は落書き一般に魅せられた。らくがきは公共の場の主題に関係しているからだ」。

《ユネックス・サイン #1》は、短いメッセージが広い公共の空間に伝達されるような、通常の商業メディアを使って実現された正式かつ野心的な作品である。ホルツァーの作り出す画像と短い自明の理は観衆をその場に止め、通常は個人的に内省する問題について考えるよう人々を励ましている。ホルツァーは観衆に対し主張する、「やさしさを味わいなさい、無慈悲はあとからいつでも可能なからだ」。また彼女は尋ねる。「もし貧しい人々が嫌いだというなら、どの国を選ぶべきなのか?」

ジェニー・ホルツァーは、社会における権力の保持や配分に関心をもち、また社会階級、民族性、性、年齢によって決められる相互作用のパターンに関心を持っている。これらはコンテンポラリーアートの文脈でしばしば持ち出される問題ではないし、観衆側からの真摯で個人的な反応の見込みは、更に少ない。

S.L.



Jenny Holzer

1950—

30

Unex Sign #1

1983

Spectrocolor machine with moving graphics

77.5 × 295.9 × 29.5 cm (30 1/2 × 116 1/2 × 11 5/8 inches)

Purchase, with funds from the Louis and Bessie Adler Foundation, Inc., Seymour M. Klein, President 84.8

Many contemporary artists claim to want a larger, more broadly based audience than that of an art museum or gallery. Jenny Holzer has actually done it. On moving electronic signs, on benches, on labels affixed to public telephones, parking meters, and walls of city buildings, her brief but barbed verbal and visual messages find their mark, as people discover them unexpectedly while going about the ordinary tasks of daily life. Holzer's pithy sayings (she calls them Truisms) offer sometimes wise, often world-weary warnings against the pleasant fictions of political slogans and popular culture. Holzer is still a young artist, but her work is recognized internationally and she has been chosen to represent the United States in the 1990 Venice Biennale.

Jenny Holzer was born in a small town in Ohio, the American Midwest. She speaks warmly of the simple pleasures of her childhood in the mythical heartland of the United States, where common sense was a stabilizing force in daily life. Holzer had an early interest in art but did not consider it a career until her final two years in college. She went on to graduate study at the Rhode Island School of Design in 1975, at a time when issues of public access to art and its patronage led many younger artists to create books, conceptual works, and environments instead of discrete objects such as individual paintings and sculptures. The next year, 1976, she came to New York City to join the Independent Study Program of the Whitney Museum of American Art, a program of informal classwork and formal seminars with artists, critics, curators, and others who shape the content and presentation of contemporary art.

Holzer's first set of the Truisms (1978) came out of her extensive reading list for the Independent Study Program. She was eager to address the general audience of New York City although she wanted to do so in a subtle and anonymous format. She printed her texts on posters and distributed them widely in Manhattan. These provoked a two-way communication as people wrote responses on them.

Holzer printed some of her Truisms on T-shirts so that they could be worn in the city like mobile billboards in a live public presentation. At this same time, the work of subway graffiti artists was capturing the attention of the art world and adding new and unexpected voices to the cultural climate of New York. Holzer recalled her own reaction: "I was attracted to graffiti in general because it has to do with subject matter in public places."

Unex Sign #1 (1983) is a formal and ambitious work realized in the normal commercial medium through which such short messages are conveyed in large public spaces. Holzer's images and short Truisms stop her audience in its tracks, encouraging people to think about some problem or issue normally reserved for private reflection. Holzer urges her audience to "Savor kindness because cruelty is always possible later." She asks, "What country should you adopt if you hate poor people?"

Jenny Holzer is concerned about the holding and sharing of power in society and about patterns of interaction determined by social class, ethnicity, gender, and age. These are not often questions raised in the context of contemporary art and even less often raised with the expectation of some genuine and personal response on the part of the audience.

S.L.

Bibliography

Des Moines Art Center, Iowa. *Jenny Holzer: Signs* (exhibition catalogue), 1986. Catalogue by Joan Simon.

Larsen, Key. "Signs of the Times: Jenny Holzer's Art Words Catch On," *New York Magazine*, September 5, 1988, pp.50-53.

Taylor, Paul. "We Are the Word," *Vogue* (November 1988), p.391.



単行書

中村亮平「アメリカの美術」東亜出版 1947年
クレメント・グリーンバーグ「近代芸術と文化」瀬木慎一訳 紀伊國屋書店 1965年
ハロルド・ローゼンバーグ「新しいものの伝統」東野芳明, 中尾健一訳 紀伊國屋書店 1965年
ルーシー・R.リッパード「ポップ・アート」宮川淳訳 紀伊國屋書店 1967年
滝口修造「画家の沈黙の部分」みすず書房 1969年
中原佑介, 針生一郎, 東野芳明, 藤枝晃雄編「現代美術家事典」美術出版社 1969年
バーバラ・ローズ「20世紀アメリカ美術」桑原住雄訳 美術出版社 1970年
石崎浩一郎「光・運動・空間」商店建築社 1971年
高階秀爾, 中原佑介編「世界の現代美術」(全12巻, 別巻1) 講談社 1971-72年
ハロルド・ローゼンバーグ「荒野は壺にのみこまれた」桑原住雄訳 美術出版社 1972年
クリストファー・フィンチ「ポップ・アート」石崎浩一郎訳 パルコ出版 1976年
エドワード・ルーシー=スミス「現代の美術」Art Now 石崎浩一郎訳 講談社 1976年
サム・ハンター, ジョン・ジャコバス「現代美術の歴史」千足伸行訳 美術出版社 1976年
マルスラン・プレーネ「絵画の教え」岩崎力訳 朝日出版社 1976年
桑原住雄「アメリカ絵画の系譜」美術出版社 1977年
日向あき子「現代美術の地平」日本放送出版協会 1977年
カーリン・トーマス「20世紀の美術—後期印象主義から新リアリズムまで」野村太郎訳 美術出版社 1977年
中原佑介「現代芸術入門」美術出版社 1979年
宮川淳「宮川淳著作集」全3巻 美術出版社 1981年
石崎浩一郎「アメリカン・アート」講談社 1980年
パウル・フォークト「現代の絵画—1945年以降」千足伸行訳 三麗社 1981年
クリストファー・バトラー「《通夜》のあとに」和田旦, 加藤弘和訳 芸立出版 1983年
東野芳明「現代美術—ポロック以後」美術出版社 1984年
三井滉「現代美術へ」文彩社 1984年
東野芳明「つくり手たちとの時間」岩波書店 1984年
中原佑介監修「現代美術事典 アンフォルメルからニューペインティングまで」美術出版社 1984年
ニコス・スタンゴス「20世紀美術—フォーヴィスムからコンセプチュアル・アートまで」宝木範義訳 パルコ出版 1985年
伊藤順二「現在美術」パルコ出版 1985年
エドワード・ルーシー=スミス「現代美術の流れ—1945年以後の美術運動」岡田隆彦, 水沢勉訳 パルコ出版 1986年
藤枝晃雄「現代美術の展開」美術出版社 1986年
東野芳明「ロビンソン夫人と現代美術」美術出版社 1986年
東野芳明「ジャスパー・ジョーンズ—アメリカ美術の原基」美術出版社 1986年
ジョナサン・ボロフスキー「夢を見た」金沢一志訳 イッシ・プレス 1987年
ジョン・A.ウォーカー「マス・メディア時代のアート—ポスト・モダンを超えて」梅田一穂訳 柘植書房 1987年
海野弘, 小倉正史「現代美術—アール・ヌーヴォーからポストモダンまで」新曜社 1988年

雑誌(一般)

芸術新潮 1956年12月号「世界 今日の美術展」滝口修造
芸術新潮 1957年6月号「ドイツ アメリカの見た20世紀美術」山田智三郎
みづゑ 1959年12月号「アクション・ペインティングをめぐる話題Ⅱ」針生一郎
みづゑ 1960年3月号「特集 現代アメリカ美術」東野芳明
美術手帖 1961年1月号「特集 世界の美術 今日の状況をさぐる」東野芳明他
美術手帖 1962年5月号「現代美術とユーモア」東野芳明
みづゑ 1963年1月号「アメリカ 今日の美術 102人展をみて」中原佑介
芸術新潮 1963年4月号「特集 ニュー・リアリズム」東野芳明
みづゑ 1963年5月号「アクション・ペインティングは終わったのか」東野芳明
みづゑ 1963年6月号「特別寄稿 現代作家の発言」
美術手帖 1964年1月号「特集 現代美術のく描く」中原佑介
美術手帖 1964年9月号「特集 個人芸術から複数芸術へ」日向あき子
美術手帖 1964年11月号「特集 ニューヨーク イベント特集 ロフトの芸術家たち」秋山邦晴
みづゑ 1965年5月号「特集 アメリカ現代美術の展望 抽象表現主義以後」村木明
芸術新潮 1965年7月号「特集 「抽象」の古典」滝口修造他
美術手帖 1966年1月号「特集 世界 今日の美術 50人の作家」中原佑介他
みづゑ 1966年10月号「特集 アメリカ美術の20年」東野芳明他
みづゑ 1966年11月号「アメリカ美術の20年(2)」東野芳明
世界 1967年2月号「現代文明のなかのアメリカ美術」C.グリーンバーグ, 針生一郎
美術手帖 1967年10月号「特集 ポップ・アート」宮川淳他
美術手帖 1968年1月号「特集 エレクトロニック時代の芸術」山口勝弘他
みづゑ 1968年12月号「特集 デュシャンと現代美術 デュシャンのもたらしたもの」中原佑介
美術手帖 1969年1月号「特集 芸術の変貌 新しいものの終り」藤枝晃雄他
美術手帖 1969年3月号「特集 芸術家の時代は終わった? けちんぼうな芸術家たち—ミニマル・アートについて」中原佑介
芸術新潮 1969年9月号「特集 現代美術の不安」藤枝晃雄
美術手帖 1970年1月号「特集 ニューヨーク・芸術とその環境」藤枝晃雄他
芸術新潮 1970年3月号「特集 苦悩するアメリカ絵画」中原佑介
芸術新潮 1971年9月号「特集 女流画商マーサ・ジャクソンのあつめた絵」
みづゑ 1973年8月号「特集 現代アメリカの一側面 ラディカル・リアリズム」日向あき子他
美術手帖 1975年2月号「特集 現代美術とポピュラー・カルチャー ポップ・アートの10年」中村敬治他
みづゑ 1975年2月号「特集 アメリカン・ポップ・アートの変貌」東野芳明他
みづゑ 1975年6月号「「描く」ことへの問いかけ: 写真とフォト・リアリズム」乾由明
みづゑ 1976年1月号「特集 アメリカの現代美術」東野芳明他
美術手帖 1976年5月号「特集 芸術家としての女性」大島清次他
美術手帖 1976年8月号「特集 新しいものの終焉」三井滉 他
美術手帖 1978年1月号「特集 未完なるものの課程から 現代美術の出発と展開」藤枝晃雄他
美術手帖 1978年2月号「特集 絵画と平面の相克」藤枝晃雄他
美術手帖 1978年7月号「アメリカ現代美術の巨匠たち—抽象表現主義の形成期 '35-'49展」森口陽
美術手帖 1978年8月号「特集 新しい絵画への胎動—抽象表現主義の形成期」藤枝晃雄他
みづゑ 1979年5月号「1970年代のアメリカ絵画」リンダ・L.キャスカート
美術手帖 1979年8月号「70年代美術への批判的視点」藤枝晃雄

みつゑ 1980年2月号「シュルレアリズムとニューヨーク・スクールの画家たち」藤枝晃雄
美術手帖 1980年8月号「特集 マチスの切り紙絵 8つのステートメント—マチスについて」ロイ・リキテンスタイン他
アール・ヴィヴァン 6 1982年8月「特集 とりあえずニュー・ペインティングで」
美術手帖 1983年12月号「特集 ミニマリズムから表現主義へ」藤枝晃雄他
美術手帖 1984年3月号「特集 現代美術事典/アンフォルメルからニュー・ペインティングまで」伊藤順二他
美術手帖 1984年9月号「特集 やさしく現代美術」中原佑介他
美術手帖 1986年2月号「特集 絵画に親しむ/国内収蔵作品で見るゴヤからシュナーベルまで」尾野正晴他
美術手帖 1986年7月号「特集 80年代前半に突出した海外人気アーティスト」飯沢耕太郎他
美術手帖 1987年4月号「特集 アメリカ美術という力」東野芳明他
美術手帖 1988年10月号「特集 現代美術—ウォーホル以後」
美術手帖 1989年1月号「特集 シュミレーション・アート」榎木野衣

雑誌(作家別)

-ジョナサン・ボロフスキー

アール・ヴィヴァン 6 1982年8月「適当にメモ」難波英夫
アール・ヴィヴァン 9 1983年5月「レポート「時代精神」展」難波英夫
美術手帖 1983年6月号「ニュー・ペインティングと時代精神「ソフィストガイスト」展から」中村敬治他
美術手帖 1987年7月号「特集 ジョナサン・ボロフスキー」塩田純一他

-アレクサンダー・カルダー

美術手帖 1950年10月号「アレクサンダー・カルダー」滝口修造
みつゑ 1952年「カルダーのモビール」J.P.サルトル
みつゑ 1965年6月号「アレキサンダー・カルダー」日向あき子
芸術新潮 1967年4月号「カルダーのサーカス—座」大岡信
みつゑ 1969年9月号「カルダーのデッサン ラクガキのたのしさ」堀内正和
みつゑ 1975年9月号「アレクサンダー・カルダー」東野芳明
美術手帖 1977年2月号「特集 アレキサンダー・カルダー」藤枝晃雄他
みつゑ 1979年12月号「カルダーの世界展」池内紀
美術手帖 1979年11月号「カルダーの遊撃空間探訪」福田繁雄

-ウィレム・デ・クーニング

みつゑ 1961年8月号「ウィレム・デ・クーニング」東野芳明
みつゑ 1961年11月号「ウィレム・デ・クーニング」東野芳明
みつゑ 1969年4月号「デ・クーニングのデッサン」平賀敬
みつゑ 1975年10月号「特集 ウィレム・デ・クーニング」宮原安春

-ジム・ダイン

芸術新潮 1968年12月号「ジム・ダインの「真夏の夜の夢」」針生一郎
みつゑ 1975年4月号「特集 ジム・ダイン」ジムダイン+ケネス・コック他
美術手帖 1983年11月号「ジム・ダインは何処にいる」吉田カツ
美術手帖 1988年11月号「ジム・ダイン展 近代をぬけるとそこは暗かった」中村敬治

-ジャスパー・ジョーンズ

みつゑ 1962年4月号「ジャスパー・ジョーンズ」東野芳明
芸術新潮 1964年8月号「標的・旗・ポップアート」ジャスパー・ジョーンズ, 東野芳明
美術手帖 1964年8月号「東京のジャスパー・ジョーンズ」東野芳明
みつゑ 1976年9月号「ジャスパー・ジョーンズ 倒錯の絵画」峯村敏明
美術手帖 1978年9月号「特集 ジャスパー・ジョーンズ」C.バザロフ他
みつゑ 1978年10月号「ジャスパー・ジョーンズの手法」たにあらた
季刊みつゑ 1988年秋「ジャスパー・ジョーンズ 1974年以降」東野芳明

-フランツ・クライン

みつゑ 1979年11月号「フランツ・クライン 色彩による抽象」ハリー・F.ゴー

-ロイ・リキテンスタイン

美術手帖 1979年9月号「リキテンスタインの新作 インダストリアル・アートの現在」谷川晃一
美術手帖 1981年12月号「リキテンシュタインの本性」中村敬治
季刊みつゑ 1988年夏「リキテンスタイン」篠田達美

-リチャード・リンドナー

美術手帖 1968年6月号「エロスの画家たち」中原佑介
みつゑ 1976年9月号「ポップな都市の逸楽」日向あき子

-ルイーズ・ニーヴェルス

みつゑ 1962年9月号「ルイーズ・ニーヴェルス」東野芳明
みつゑ 1975年4月号「特集 ルイーズ・ニーヴェルス」金関寿夫他
芸術新潮 1975年4月号「東京のネヴェルス」饒嘯

-クレス・オルデンバーク

美術手帖 1973年9月号「都市のかかわりと提案」クレス・オルデンバーク他

-ジェームズ・ローゼンクイスト

芸術新潮 1988年12月号「インタビュー」
美術手帖 1989年2月号「ジェームズ・ローゼンクイスト インタビュー」篠田達美

-マーク・ロスコ

みつゑ 1963年4月号「マーク・ロスコ」東野芳明
みつゑ 1979年3月号「特集 マーク・ロスコ」藤枝晃雄

-ルーカス・サマラス

みつゑ 1977年7月号「ルーカス・サマラスと語る」中原佑介

-ジョージ・シーガル

みつゑ 1966年1月号「現代美術の可能性 アンケートによる15人の発言」ジョージ・シーガル
芸術新潮 1968年8月号「現代美術の冒険者」中原佑介
芸術新潮 1968年9月号「ドクメンタ1968」針生一郎
美術手帖 1969年4月号「ジョージ・シーガル」東野芳明
芸術新潮 1970年6月号「現代美術のアーチストとアルチザン」瀬木慎一
みつゑ 1975年2月号「ポップ・アーティストが語るポップ・アート論」ジョージ・シーガル
現代彫刻 1980年5月「ジョージ・シーガル展」峯村敏明
美術手帖 1980年5月号「ジョージ・シーガル展」中村英樹

美術手帖 1982年7月号「特集 ジョージ・シーガルの世界」伊藤昌洋

-シンディ・シャーマン

アール・ヴィヴァン 10 1983年「特集 シンディ・シャーマン」日向あき子他

-トム・ウェッセルマン

みづゑ 1970年7月号「トム・ウェッセルマン」鈴木志郎康

主要展覧会歴

〔一般〕

アメリカ・フランス現代絵画展 大阪市立美術館 1951年4月8日-5月6日

日米抽象美術展 東京国立近代美術館 1955年4月29日-6月12日

世界今日の美術展 東京・日本橋高島屋 1956年11月13日-25日

世界現代芸術展 東京都美術館 1957年10月11日-11月10日

新しい絵画・世界展/アンフォルメと具体 大阪・難波高島屋 1958年4月12日-20日

アメリカ・今日の美術 102人展 プリヂストン美術館 1962年11月13日-12月5日

現代アメリカ絵画展 東京国立近代美術館 1966年10月15日-11月27日

万国博美術展 国立国際美術館 1970年3月15日-9月13日

現代美術の源流 マーサ・ジャクソンコレクション展 西武美術館 1971年9月17日-29日

ミロとカルダー 東京・フジテレビギャラリー 1972年11月15日-30日

日本国際美術展 第十一回展 東京都美術館 1974年5月

第一回東京国際具象絵画ビエンナーレ 東京・渋谷東急百貨店 1974年9月6日-18日大阪巡回

アメリカ美術の30年 西武美術館 1976年6月18日-7月20日

現代アメリカ絵画〈1〉ミニマル・ペインティングを中心として 東京・康画廊 1977年11月21日-1978年1月28日

アメリカ現代美術の巨匠たち〈抽象表現主義の形成期 '35-'49〉 西武美術館 1978年6月17日-7月12日

ドン・ジャッド、アド・ラインハート展 東京・康画廊 1980年5月13日-6月21日

ポンピドゥ・センター/20世紀の美術 東京国立近代美術館 1980年8月19日-10月5日 京都巡回

描かれたニューヨーク〈20世紀のアメリカ美術〉 東京都美術館 1981年3月28日-5月24日

富山国際現代美術展〈TOYAMA NOW '81〉 富山県立近代美術館 1981年7月5日-9月23日

「勅使河原蒼風の眼」展〈その作品と美術コレクション〉 東京・銀座松坂屋 1981年8月27日-9月8日 大阪・名古屋・広島・博多・札幌巡回

現代アメリカの作家たち展 東京・佐谷画廊 1981年10月5日-24日

20世紀の写真 ニューヨーク近代美術館コレクション展 西武美術館 1982年10月2日-19日

レオ・カステリとニューヨーク・アート・シーン 東京・ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー 1983年7月10日-19日

印象派と栄光の名画展 ワシントン・フィリップス・コレクション 東京・日本橋高島屋 1983年8月25日-10月4日 奈良巡回

グッゲンハイム美術館展 東京都庭園美術館 1983年10月1日-12月25日

現代のリアリズム 埼玉県立近代美術館 1983年10月4日-12月4日

ポップ・アートとその周辺〈版画にみる世界の50作家〉岐阜県美術館 1984年1月15日-2月12日

現代美術の流れ〈サム・フランシスを中心に〉 軽井沢高輪美術館 1984年4月29日-7月15日

20世紀彫刻の展望〈ロダンからクリストまで〉 滋賀県立近代美術館 1984年8月26日-10月7日

構成主義と幾何学的抽象 東京国立近代美術館 1984年9月22日-11月11日 北海道巡回

現代のユーモア 埼玉県立近代美術館 1984年10月6日-12月16日

PAINTING NOW 新しい世界の美術展 北九州市立美術館 1984年10月6日-28日

アメリカン・ペインティングとポロック版画展 東京・イノウエギャラリー 1984年10月8日-20日

ポーラ・クーバー・ギャラリーの8作家展 東京・ザ・コンテンポラリー・アート ギャラリー 1984年12月7日-31日

スーパーリアリズム展 東京・伊勢丹美術館 1985年7月25日-8月19日 大阪・横浜巡回

現代のセルフポートレート 埼玉県立近代美術館 1985年8月22日-10月20日

バナキュラ アブストラクション展 東京・ワコール・アートセンター 1985年10月19日-12月29日

コレスポンデンセス ニューヨーク・アート・ナウ展 東京・ラフォーレミュージアム原宿 1985年12月20日-1986年1月19日

ワイズマン・コレクション展 東京・ラフォーレミュージアム原宿 1986年3月22日-4月6日 大阪・横浜巡回

ニューヨーク・アート・ナウ展 国立国際美術館 1986年4月12日-5月13日

HILIGHTS PART II 東京・ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー 1986年8月8日-9月3日

現代の「白と黒」 埼玉県立近代美術館 1986年10月5日-12月4日

太原美術館二十世紀の美術コレクション展 神奈川県立近代美術館 1986年11月15日-1987年2月1日

アメリカン・コンテンポラリー・アート〈軽井沢高輪美術館コレクションより〉 尼崎・つかしんボール 1987年4月10日-26日

ポップ・アート展 東京・小田急グランドギャラリー 1987年7月24日-8月18日 大阪・船橋・横浜巡回

開館10周年記念「絵画 1977-1987」国立国際美術館 1987年10月3日-12月6日

レオ・キャステリ・ギャラリー30周年記念展 東京・アキライケダギャラリー 1988年1月12日-2月5日

AMERICAN MASTERS 東京・鎌倉画廊 1988年3月17日-4月5日

アメリカの美術1945年以後 栃木県立美術館 1988年4月17日-6月5日

20世紀の絵画の展開〈世界の名画250点を一堂に〉 名古屋市立美術館 1988年4月23日-6月19日

PAINTING & SCULPTURE 東京・アキライケダギャラリー 1988年7月4日-23日

HILIGHTS 東京・ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー 1988年9月23日-10月12日

動きの表現 埼玉県立近代美術館 1988年10月8日-12月11日

アメリカ現代美術:変容する最前線

〈60年代以降の展開〉 高輪美術館 1988年9月10日-11月3日

〈80年代の新風〉 東京・渋谷西武シードホール 1988年9月2日-19日

20世紀絵画への招待 ふくやま美術館 1988年11月3日-12月4日

コレクション展パートI 東京・佐谷画廊 1989年2月8日-18日

現代美術入門 絵画における空白と余白 キュービズムからミニマル・アートまで 静岡県立美術館 1989年2月10日-3月12日

〔個展〕

現代のヴィジョン展〈ジャスパー・ジョーンズ〉 東京・サトウ画廊 1961年6月6日-14日

ジャスパー・ジョーンズ展 東京・南画廊 1965年6月1日-25日

リチャード・リンドナー展 東京・伊勢丹 1970年11月

オルデンバーグ展 東京・南画廊 1973年6月18日-7月14日

ルイズ・ニーヴェルス展 東京・南画廊 1975年2月3日-28日

デ・クーニング展 東京・フジテレビギャラリー 1975年9月5日-10月4日

ジャスパー・ジョーンズ ドローイング展 東京・南画廊 1975年10月25日-11月15日

ルーカス・サマラス展〈セルフポートレート〉 東京・アメリカンセンター 1977年5月11日-17日

ジャスパー・ジョーンズ レッドレリーフ展 名古屋・バルール画廊 1978年6月1日-29日

ジャスパー・ジョーンズ回顧展 西武美術館 1978年8月19日-9月26日

アレキサンダー・カルダー展 東京・ギャラリー ところ 1978年9月4日-10月7日

ジャスパー・ジョーンズ プリント ドローイング展 名古屋・バルール画廊 1979年9月3日-29日
カルダーの世界展 西武美術館 1979年9月23日-10月29日 北九州・兵庫・横浜巡回
ジョージ・シーガル展 東京・雅陶堂ギャラリー 名古屋・バルール画廊 1980年3月3日-19日
ルーカス・サマラス立体展 東京・ギャラリーワタリ 1981年5月20日-6月30日
アレキサンダー・カルダー展 大阪・現代彫刻センター 1982年5月7日-29日 東京巡回
ジョージ・シーガル展 西武美術館 1982年6月12日-7月11日 軽井沢・富山・大阪巡回
ルイズ・ニーヴェルソン展 東京・ウィルデンスタイン東京 1982年10月29日-12月4日
エルズワース・ケリー展 大阪・ギャラリー山口 1982年12月6日-25日
ロイ・リキテンスタイン展 大原美術館児島虎次郎記念館 1983年4月26日-5月22日 軽井沢巡回
ロイ・リキテンスタイン展 名古屋・ギャラリーユマニテ 1983年6月27日-7月9日
ジム・ダイン展 東京・ウエアハウスギャラリー 1983年9月5日-30日
シンディ・シャーマン写真展 東京・ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー 1984年2月17日-29日
ポロフスキー展 東京・ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー 1985年5月1日-27日
ジム・ダイン展 東京・フジテレビギャラリー 1986年9月5日-10月4日
ポロフスキー展 東京都美術館 1987年4月11日-6月7日 滋賀巡回
トム・ウェッセルマン新作展 東京・ギャラリーところ 1988年5月9日-6月18日

本稿は、日本に於けるアメリカ現代美術に関する出版および展覧会の内、特に本展の出品作家に関連の深いものに限ってまとめたものである。
東郷紀子・編

Photograph Credits

Geoffrey Clements no.1-7, 10-14, 17-19, 24, 26, 27 and frontispiece
Sheldan Collins no.15
Bill Jacobson no.8, 23
Robert E. Mates, Inc. no.9, 21, 28
Sandak, Inc./G.K. Hall, Inc. no.25
Jerry L. Thompson no.29

ホイットニー美術館展
1950年以降のアメリカ現代美術

企画・構成：東郷紀子/中山三善
監修：ホイットニー美術館
編集：東京ステーションギャラリー
デザイン：浅井 潔
制作：アイメックス
発行：東日本旅客鉄道株式会社

Published on the occasion of the exhibition

"American Art Since 1950
from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art"

April 1—June 18, 1989
at the Tokyo Station Gallery, Tokyo.

Planned and organized by Noriko Togo, Miyoshi Nakayama
Supervised by the Whitney Museum of American Art
Edited by Tokyo Station Gallery
Designed by Kiyoshi Asai
Produced by Imex Inc.
Published by East Japan Railway Company

Printed in Japan

Copyright ©1989 Tokyo Station Gallery
1-9-1, Marunouchi, Chiyoda-ku
Tokyo 100 Japan

WHITNEY MUSEUM LIBRARY
3 2790 00112 6695

